



काञ्य रूपें के मूलस्रोत और उतका विकास



. 20053

ॲं. शकुन्तला दुवे

371.43109 2011



श्रीतमाराम एन्ड सीस क्रकाशक तथा पुम्तक-विकेती क्रमभीरी गेढ, दिख्ळी-६ प्रकाशकः हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय पो० वॉ० नं० ७०, ज्ञानवापीः

वाराणसी-१

मुद्रक वुर्गा प्रेस

वाराणसो-१

ग्रावरण: कांजिलाल

CEN RAL
LIBR 28853....

Aoc. No 29/10/60.

Date 89/-43/09/Dust.

मूल्य : दस रुपया

संस्करण: प्रथम- ११०० सितम्बर, १६५८

प्राक्कथन

काव्यरूप मानव-अनुभ्ति की उस अभिव्यंजना का द्योतक है जो पद्य के माध्यम से किमी विशिष्ट रूप को ग्रहण करती है। कवि की विशिष्ट अनुभूति जब छुन्दों के माध्यम से विशिष्ट शैली में प्रकट होंकर, विशिष्ट रूप में अभिव्यंजित होती हैं, तो उस अभिव्यंजित रूप-विशेष को काव्यरूप की संज्ञा प्राप्त होती हैं। यह काव्यरूप यद्यपि काव्य का बाह्य रूप ही है, तथापि उसकी आलोचना का मुख्य विषय वह आन्तरिक अनुभूति ही होती है, जिसने उक्त बाह्य रूप में अपने को अभिव्यक्त किया है।

ग्रनुभति ग्रौर ग्रभिव्यक्ति का ग्रविच्छिन्न संबंध है। इसी संबंध को समझाने के लिए काव्यरूपों का ग्रध्ययन ग्रावश्यक होता है। इस प्रकार काव्य के रूप का ग्रध्ययन वस्तुतः काव्य की ग्रात्मा के ग्रध्ययन का ही साधन होता है। काव्यशास्त्र तो काव्य-रूप की परिभाषा ग्रौर उदाहरण देकर विरत हो जाता है। मेरे श्रालोच्य की सीमा विस्तृत है। मैंने प्रत्येक काव्यरूप के स्वरूप का विश्लेषण करते हुए उनके मुलस्नोत एवं विकास को दिखाने की चेष्टा की है। इस विकास को दिखाने के लिए वैदिक काल से लेकर पालि, प्राकृत ग्राभ्रंश काल के काव्यरूपों की छानबीन की है ग्रौर हिन्दी साहित्य के ग्रारम्भ से लेकर ग्राधुनिक "प्रगतिवाद युग" के लगभग ग्रारम्भ काल (सन् १६४७) तक को लिया है ग्रौर इस ग्राधुनिक काल के प्रमख कवियों और उनके काव्यरूपों तक ही अपने को सीमित रखने की चेष्टा की है। इस लम्बी ग्रविध में काव्य-रूपों के विकास को दिखाने का प्रयत्न कालकम से ही किया है। किन्तु जहाँ विकास एवं काव्यरूपों के स्वरूप ग्रीर विविध प्रकारों की चर्चा एक साथ हुई है जैसे ''खण्डकाट्स'' ग्रौर "मिश्रकाव्य" में, वहाँ कालक्रम से चर्चा कठिन हो गई है। तो भी यथासंभव कालकम से रखने का ही प्रयास किया है।

काव्य-विभाजन बन्ध की दृष्टि से किया है। बन्ध से अभिप्राय कथा-बन्धता से है। इस प्रकार काव्य प्रधान तीन वर्गों में बँट जाता है— 'प्रबन्ध', 'ग्रबंध' ग्रौर 'बंधावंध'। 'प्रवंध' में कथा का बंध है, 'ग्रबंध' में उसकी ग्रवस्थिति नहीं होती ग्रौर 'बन्धावन्ध' में कथा का ग्रांशिक रूप भी होता है ग्रौर उसकी शैली ग्रबंधकाव्य जैसी भी होती है। इस प्रकार से यहाँ 'प्रबंध' ग्रौर 'ग्रबन्धकाव्य' का मिश्रण रहता है। ग्रतः कुछ काव्यरूपों को 'बंधाबंध' संज्ञा से वर्गीकृत किया गया है।

हिन्दी के विभिन्न काव्यरूपों को लेकर प्रथम तो प्रत्येक के मूलस्रोत ग्रौर विकास को दिखाया है, फिर उनके स्वरूप की मीमांसा की है ग्रौर ग्रावश्यकतानुसार काव्यरूपों का वर्गीकरण भी किया है। किन्तु 'खंडकाव्य' ग्रौर 'मिश्रकाव्य' के श्रन्तर्गत काव्यरूप के साथ ही साथ ग्रन्यान्य भेदों की चर्चा एक साथ भी की है।

कार्यारम्भ के समय दो बार्ते सम्मुख थीं। एक ग्रोर तो हिन्दी के बढ़ते हुए काव्यरूप ग्रौर दूसरी ग्रोर उनका वर्गीकरण करनेवाले परिचायक ग्रंथों का ग्रभाव। हिन्दी में तीन प्रकार के काव्यरूप सम्पत्ति बढ़ रही थीं। एक तो परम्परा-प्राप्त काव्यरूपों के ग्रनुकरण रूप में, दूसरे पिरचमी काव्यरूपों के प्रभावानुरूप ग्रौर नीसरे ग्रपनी निजी पिरिस्थितियों के माँग स्वरूप बननेवाले नवीन काव्यरूप। इस प्रकार काव्यरूपों का ग्रध्ययन ग्रावव्यक हो गया। इन काव्यरूपों के ग्रध्ययन से मैं इस निष्कर्ष पर पहुँची हूँ कि किव की भीतरी मनोवृत्ति के ग्रनुरूप ही काव्य का बाह्य रूप बना करता है ग्रौर इसके परिवर्तन एवं विकास में सामाजिक ग्रवस्थाग्रों का दूसरा पूरा हाथ रहता है। जीवन के प्रति भिन्न दृष्टिकोण के कारण, ग्रनुभूति के विस्तार की सीमा के कारण ग्रौर भीतरी मनोवृत्ति के कारण काव्यरूप में परिवर्तन ग्राते जाते हैं।

महाकाव्य की स्वरूप-मीमांसा इस निष्कर्ष पर पहुँचाती है कि काव्य-रूपों में वह सर्वोत्तम काव्यरूप है, जिसकी कटी छटी परिभाषा संभव नहीं, उसके मूल बीज 'वेदों' में मिले ग्रौर उत्तरोत्तर विकास के साथ संस्कृत ग्रौर विशेष रूप से ग्रपभंश के चरितकाव्यों का प्रभाव पड़ता हुग्रा देखा है। ग्राधुनिक काल तक पहुँचते-पहुँचते पश्चिमी प्रभाव से ऐसे महाकाव्य प्रणीत हुए जिनमें गीतात्मकता का पुट भी मिला।

खण्डकाव्य के मुझे दो प्रमुख प्रकार मिले हैं—एक तो लोक से उद्भूत, लोक-रंजन के लक्ष्य से निर्मित ग्रौर दूसरे देशी-विदेशी परम्परा से उद्भूत साहित्य मर्मज सहृदय पाठक को लक्ष्यीभृत करके रचे हुए खण्डकाव्य।

प्रथम प्रकार के खंडकाव्यों को पुनः लोकदृष्टि-प्रधान और व्यक्तित्व-प्रधान वर्गों में बांटा है। लोकदृष्टि-प्रधान वर्ग में कुछ वीरभावात्मक और कुछ प्रेम-प्रधान खंडकाव्य मिले हैं। व्यक्तित्व-प्रधान खंडकाव्यों के वर्ग में भी इसी प्रकार कुछ भिन्त-प्रधान और कुछ प्रेम-प्रधान खंडकाव्य मिले हैं। इस प्रेम-प्रधान वर्ग पर अपभंश के चित्त-काव्यों का पूरा प्रभाव पड़ता देखा और साथ में फारसी की "मसनवी" शैली का भी ग्रांशिक प्रभाव दिखाई पड़ा है।

खण्डकाच्य के दूसरे प्रकार में काव्यरूप की दृष्टि से अधिक विकास हुआ। इसमें पुरानो शैलो के साथ-साथ उत्तरोत्तर काव्यत्वपूर्ण शैली का विकास हुआ और आधुनिक काल तक आते-आते कुछ ऐसे खण्डकाव्य रचे गए जिन पर आधुनिक मनोविज्ञान का प्रभाव गाढ़ रूप में पड़ा। अतएव खंडकाव्य में कथा का सूत्र अप्रधान और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रधान हो गया। यह तत्त्व मुझे विकास की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण लगा है।

'गीतिकाव्य'की चर्चा करते हुए यह देखा है कि 'वेदों' में ही उसके बीज 'पड़ चुके थे ग्रौर उत्तरोत्तर बढ़ते हुए सिद्धों के पदों में प्रेरणा का वह बीज मिला जो कमशः क्षेमेन्द्र, जयदेव के पदों में ग्रंकुरित होता हुग्रा 'मध्यकाल' में ग्राकर पल्लवित हुग्रा। किन्तु "छायावाद युग" में जिस प्रकार गीतिकाव्य का विकास हुग्रा वह बिल्कुल नवीन ढंग का है। वह पश्चिम के 'लिरिक' से प्रेरणा लेकर ग्राया। ग्रतः उसके वर्गीकरण की दृष्टि पश्चिमी है ग्रौर इस वर्गीकरण में जहाँ मैंने 'गीतों' को 'लिखित' एवं 'ग्रलिखित' वर्ग में विभाजित किया है, वहाँ 'ग्रलिखित' 'लोकगीतों' की चर्चा नहीं की है। कारण यह है कि लोकगीतों पर स्वतंत्र रूप से एक ग्रंथ लिखा जा सकता है। किन्तु लोकगीतों के प्रभाव को चर्चा यथास्थान पर्याप्त रूप में की है।

'मुक्तक' को मैंने 'गीतिकाव्य' से भिन्न कह कर उसके बीज को भी 'वेदों' में पाया है श्रौर उसके उत्तरोत्तर विकास में एक तो प्राकृत के श्रुंगा-रिक मुक्तकों श्रौर दूसरे श्रपभ्रंश के जैन कवियों के उपदेशात्मक मुक्तकों की धारा का प्रभाव पूर्णतः देखा है। मुक्तकों के वर्गाकरण में मैंने नवीन प्रयास किया है।

चतुर्थ खण्ड में मैंने ऐसे काव्यरूपों की मीमांसा की है, जिनमें कुछ का नामकरण प्रचलित हो चुका है, जैसे 'गोतिनाटच', किन्तु कुछ काव्य- रूपों में भ्रालोचकों में मतभेद है। ग्रतएव ऐसे काव्यरूपों की छानवीन कर, उन्हें एक ग्रलग 'बन्धाबन्ध' वर्ग में रख कर, उन्हें 'मिश्रकाव्य" की संज्ञा दी है। इसीके ग्रनेक भेदों की चर्चा ग्रीर उनका नामकरण नवीन ढंग से किया है। यह विवादास्पद हो सकता है, किन्तु काव्यरूपों के ग्रध्ययन में यह वर्गीकरण बहुत ग्रावश्यक प्रतीत हुग्रा।

यदि काव्य अनुभूति की अभिव्यक्ति है ग्रौर जब ग्रभिव्यक्ति अनुभूति के अनुरूप ही काव्यरूप का बाना पहनती है, तब, जब तक इस बाहरी आवरण का अध्ययन नहीं होता, तब तक उस आवरण के भीतर छिपी अनुभूति का परिचय भी नहीं मिल सकता। रूप का अध्ययन आत्मा का अध्ययन होता है। अस्तु काव्यरूपों के अध्ययन में युग-विशेष की विचार-धारा लेखक की प्रेरणा-शक्ति और भीतर छिपी हुई भावानुभूति, सभी का स्पष्टीकरण हो जाता है। जब संस्कृति बदलती है, काव्यरूप भी बदलते जाने हैं।

काव्यरूनों के अध्ययन में हमारे यहाँ या तो संस्कृत के आचार्यों की . परिपाटी अथवा पिरचमी विचारधारा के अनुसार आलोचना पद्धित प्रचलित रहो है। किन्तु हिन्दी के लक्ष्य-प्रन्थों का स्वतंत्र रूप से भी अध्ययन आव- स्यक है, क्योंकि वाह्य प्रभावों से मुक्त होकर भी हिन्दी की अपनी एक निजी रूप सम्पत्ति है, जिसका अध्ययन पूर्व और पश्चिम के मानदण्डों के उचित सामंजस्य के उपरान्त होना समीचीन है। क्षेत्र के विस्तार एवं आलोचना की जिटलता ने पर्याप्त बाधा डाली है, तथापि अध्ययन का महन्त्व उत्तरोत्तर अधिक प्रतीत होता रया और आज इस ग्रंथ के रूप में लेखिका का लघु-प्रयास सामने प्रस्तुत हैं।

यह ग्रंथ पाँच वर्ष पूर्व काशी हिन्दू विश्वविद्यालय की पी. एच. डी. की उपाधि के लिए "हिन्दी साहित्य में काव्यरूपों का उद्भव ग्रौर विकास" नाम से शोध-प्रवंध के रूप में स्वीकृत किया गया था। इसका नामकरण अनेक वर्षी पूर्व श्रद्धिय श्राचार्य केशवप्रसाद मिश्र के समय हुग्रा था, जो श्राज उन्हीं के श्राशीर्वाद से इस पुस्तक के रूप में प्रस्तुत हो रहा है। उनके श्रानिम श्राशीर्वाद को स्मरण कर मैं नतमस्तक हूँ। उनके पश्चात् प्रवन्ध-निर्देशक ग्राचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी से मुझे श्रम्ट्य सहायता मिली श्रौर समय-समय पर श्री पद्मनारायण ग्राचार्य ने भी ग्रपने उपयोगी सुझाव दिए। इसलिए मैं इन विद्वानों के प्रति हृदय से कृतज हूँ। यह पुस्तक

डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा के अनुग्रह से प्रकाशित हुई, इसलिए मैं उनके प्रति अनुगृहीत हूँ; और इस पुस्तक के नामकरण में परिवर्तन के सुझाव के लिए मैं पं० नन्ददुलारे वाजपेयी का आभार स्वीकार करती हूँ। मुझे श्री बी० एल० साहनी और श्री दलसुख मलवानिया से भी सहायता मिली, जिसके लिए मैं उनके प्रति अत्यधिक कृतज्ञ हूँ। श्री विजयशंकर मल्ल ने जो सहायता दी, उसके लिए वे धन्यवाद के पात्र हैं।

वाराणसी २१**–६–**५⊏

—–शकुन्तला दूबे



ञ्रनुक्रमणिका

| | पृ०सं० |
|--|--------|
| प्राक्कथन | 3 |
| प्रथम खंड | |
| काव्यरूप : विवेचन ग्रौर विभाजन | |
| प्रथम ग्रध्याय : काव्य का सामान्य रूप | |
| काव्य का ग्रात्मतत्व ग्रौर शरीर तत्व, काव्य में ग्रनुभूति ग्रौर प्रज्ञा का संबंध, काव्यरूप छन्दोमय रूप नहीं, काव्य- | |
| रूप, ऐक्य का द्योतक, काव्याभिव्यवित के बाह्य रूप में | ٠ |
| त्रनेकरूनता, कठिन नियम-निर्धारण की परिपाटी भ्रां ति- | |
| पूर्ण है, रूप-विकास में देश काल के अनुरूप नवीनता की | |
| रूपों में वित्तप्रवृत्ति ग्रौर विधान का संबंध रूप-भेद के कारण, सामाजिक ग्रवस्था के कारण रूपभेद, जीवन के | |
| कारण, सामाजिक भ्रवस्था के कारण रूपमेद, प्रापन के प्रति दृष्टिकोण के कारण रूपमेद, स्रनुभृति के विस्तार | |
| की सीमा के कारण रूप-भेद, विभिन्न काव्यरूपों का स्रोत । | |
| द्वितीय ग्रध्याय : काव्य का विभाजन | . 3 |
| संस्कृत में काव्य का विभाजन, हिन्दी में काव्य का विभा- | |
| जन, प्रबंध-काव्य, ग्रबन्ध काव्य, बंधावन्ध काव्य । | |
| द्वितीय खंड | |
| प्रबन्ध काव्य | |
| तृतीय ग्रध्याय : महाकाव्य का उद्भव ग्रौर विकास | ४४ |
| वैदिक संहितास्रों में महाकाव्य का बीज, दानस्तुति, राधा- | |
| नाराशंस ग्रौर कन्तापसक्त, पूराण, संस्कृत महाकाव्यों के दो | |
| विशाल स्रोत, रामायण, महाभारत, लौकिक संस्कृत में | |

महाकाव्य, ग्रश्वघोष, कालिदास, माघ, श्रीहर्ष, पालि ग्रौर प्राकृत काल, संस्कृत के परवर्ती ऐतिहासिक काव्य ग्रपभ्रंश के चरित काव्य ग्रौर उनका प्रभाव, हिन्दी के प्रबंधकाव्य, पृथ्वीराज गसो, पद्मावत, रामचरितमानस, रामचन्द्रिका, रामाश्वमेध, रामस्वयंवर, प्रियप्रवास, साकेत, रामचरित-चिन्तामणि, सिद्धार्थ, नलनरेश, कामायनी, कृष्णायन, साकेत-संत, उपसंहार।

चतुर्थ अध्याय : महाकाव्य का स्वरूप

50

महाकाव्य शब्द, लक्षण-ग्रन्थों में महाकाव्य का स्वरूप, भामह, दंडी, रुद्रट, हेमचन्द्र, महाकाव्य सम्बन्धी पश्चिमी धारणा, ग्ररस्तू, एवरकाम्बी, रमर, डिक्सन, हिन्दी में ग्राचार्य शुक्ल की धारणा, महाकाव्य तथा ग्रन्य काव्य-रूप, उपसंहार, पश्चिमी ग्रालोचकों के महाकाव्य सम्बन्धी कुछ ग्रन्य विचार।

ग्रौर उनका विकास

पंचम भ्रध्याय : खंडकाव्य के विविध प्रकार

23

(१) लांक से उद्भूत लांकरंजन के लिए निर्मित खंडकांच्य, जांवन के प्राथमिक मनोभावों का चित्रण, व्यक्तित्व
की अप्रधानता, लांक प्रचित्त कथाओं से प्रेरणा, वीरभावात्मक, बोसलदेव रासो, आल्हा, प्रेम प्रधान, लांकिकप्रेममूलक, ढांला मारवणी चउपई, माधवानलकामकंदला,
भिक्त मूलक, दानलीला, मानलीला, नागलीला, कविप्रधान या व्यक्तित्व प्रधान खंड कांच्य, प्रेम प्रधान, सूफी
प्रेम भावतापूर्ण मृगावतो, मधुमालती, चित्रावली हंसजवाहर, इन्द्रावतो, युसुफ जुलेखा, हिन्दू लेखकों द्वारा
प्रगीत प्रेमकाच्य-रसरतन, पुहुपावती, नलदमनं, विरहवारोश; स्वच्छन्द प्रेम-प्रधान खंडकांच्य ढोलामारूरा दूहा,
उनसंहार; भिक्त-प्रधान, लोकगीतों से प्रेरित जानकीमंगल,
पार्वती मंगल, नहछू; नन्ददास का भ्रमरगीत, रासपंचा-

घ्यायो, हिक्मणी-मंगल; नरोत्तमदास का सुदामा चरित; पृथ्वीराज का कलापूर्ण खंडकाव्य, वेलिकिसन हिक्मणीरी। (२) देशी या विदेशी काव्य परंपरा से उद्भूत साहित्य मर्मज्ञ के लिए निर्मित खंडकाव्य, पुरानी शैली के खंडकाव्य, हम्मीर रासो, सुजान-चिरत, हम्मीरहठ: नवीन शैली के खंडकाव्य, विस्तृत वर्णनात्मक शैली के खंडकाव्य, हल्दीघाटी, जौहर, नूरजहाँ, संक्षिप्त प्रभावात्मक शैली के खंडकाव्य, सर्गबद्ध साधारण शैली के खंडकाव्य, जयद्रय-वध, शकुन्तला, स्वप्न, मिलन, पिथक, श्रौर मनोवैज्ञानिक विश्लेषण पूर्ण शैली के खंडकाव्य, नहुष, सर्गविहीन शैली काव्यपूर्ण खंडकाव्य, त्रिपथमा श्रौर मनोवैज्ञानिक विश्लेपणपूर्ण शैली का तुलसीदास।

षष्ठ ग्रध्याय : खण्डकाव्य का स्वरूप १४३

तृतीय खंड

सप्तम अध्याय : गीतिकाव्य का उद्भव स्रौर विकास १५१

वेदों में संगीत तत्व ग्रौर ग्रात्माभिव्यंजना, ऋग्वेद में गीतिमत्ता, यमयमी प्रसंग में पुरुखा ग्रौर उर्वशी प्रसंग, सामवेद की संगीतात्मकता, संगीत श्रौर समन्वय, बौद्ध ग्रौर जैन काल ग्रौर गोतिकाव्य का ग्रभाव, प्राकृतकाल, और लोकगीतों का वैभव, लौकिक संस्कृत में कालिदास का मेथदूत, अपभ्रंशकाल श्रीर सिद्धों के चर्यापद, क्षेमेन्द्र, जयदेव का गीतगोविन्द, ग्रौर गीतिकाव्य की पर-म्परा, उपसंहार, हिन्दी में ग़ीतिकाव्य की परंपरा, श्रादि युग और गुद्ध गीतों का अभाव, खुसरो के पदों में गीति तत्व, मध्ययुग ग्रौर गीतिकाव्य का स्वर्णयुग, भिक्त की दो धाराएँ, संतमत श्रीर कबीर, कबीर का गीतिकाव्य, परवर्ती संत कवि, वैष्णव भक्ति श्रीर गीतिकाव्य का परि-ष्कृत रूप वल्लभ संप्रदाय श्रीर उसका श्द्राद्वैतवाद गो० विद्रलनाथ ग्रौर ग्रष्टछाप का संगीत, पदों की मूल प्रेरणा, विद्यापित ग्रीर वैष्णव पदों पर उनका प्रभाव, सूरदास श्रीर उनका गीतिकाव्य, सूरसागर में गीति तत्व, सूरसागर के पदों का वर्गीकरण, विनय के पद, लीला विषयकपद,

तुलसीदास श्रीर उनका गोतिकाव्य, गीतावलो, कृष्ण गीता-वली, विनयपत्रिका, मीरा के गीत, उपसंहार, रीतिकाल ग्रीर गीतिकाव्य की क्षीणधारा, भारतेन्दु युग ग्रीर गीति-काव्य का पुनरुद्धार, द्विवेदीयुग ग्रीर गीतिकाव्य का स्वरूप परिवर्तन, छायावाद युग ग्रीर गीतिकाव्य का नव्योत्थान, छायावाद युग ग्रीर देशभिक्त के गीत, प्रगति-वाद युग ग्रीर गोतिकाव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ।

म्राष्ट्रम म्राध्याय : गीतिकाव्य का स्वरूप.,.. २७७

गीतिकाव्य; श्रंग्रेजी के "लिरिक" शब्द की व्युत्पत्ति, पा-श्चात्य विद्वानां के विभिन्न मत, जाफाय, हेगल, श्रनेंस्ट रिस, प्रो० गमर, हडसन, पाल्ग्रेव, गोतिकाव्य के चार तत्व, श्रात्मा-भिव्यंजना, संगोतात्मकता, श्रनुभूति का वैशिष्टच एवं उसकी पूर्णता भावों का ऐक्य, गोतिकाव्य में भावों की तीन स्थितियाँ।

नवम अध्याय : गीतिकाव्य का वर्गीकरण ३११ गीतिकाव्यों के विभिन्न स्वरूप और उनकी उपजीव्यता, गीतिकाव्य का वस्तुगत अथवा अंतरंग विभाजन, प्रेम-प्रधान, भिन्त प्रधान, विचारप्रधान, बुद्धिप्रधान, प्रकृतिगीत, सामाजिक या मधुगीत, गीतिकाव्य का आकारगत विभाजन, चतुर्दशपदी (सानेट) संबोबगीति (स्रोड) शोकगीति (एलिजी) गीत, (सार), इडिल, पात्रगीति (इपिसल), उपसंहार।

दशम भ्रध्याय : मुक्तक का उद्भव ग्रौर विकास ३५८

ऐतरेय ब्राह्मणों में ऐहिकता परक मुक्तक; पालि में मुक्तकों का स्वरूप, प्राकृत में मुक्तक, हाल को "गथासप्तश्रतों", प्राकृत के मुक्तकों पर बाह्म प्रभाव, परवर्ती संस्कृत काल के मुक्तक, कालिदास, भर्तृहरि, ग्रमहक, गोबर्द्धनाचार्य को ग्रायांसप्तश्रती, संस्कृत के मुक्तकों की ग्रामुष्मिकतापरक धारा, ग्रपभंशकाल ग्रीर मुक्तक, वज्ज्ञयानी मुक्तक, जैन कियों के मुक्तक हिन्दों का ग्रादिकाल ग्रीर खुसरो, निर्णुणधारा ग्रीर मुक्तक का विकास, कवोर ग्रीर उनके मुक्तक, कवोर के मुक्तक ग्रीर राजस्थानी काव्य ढोलामाहरादूहा, संतक्वियों की मुक्तक रवना के कुछ ग्रन्य प्रकार, ककहरा,

बारहमासा, पहाड़ा, झूलना, रेखता, सगुणधारा श्रौर मुक्तक का रूप परिष्कार, तुलसीदास ग्रौर मुक्तक के विविध रूप:— वैराग्य संदीपिनी, वरवै, रामाज्ञाप्रश्न, दोहावली, बाहुक सत्तसई, किवतावली, विनयपित्रका श्रौर स्रोत गैली। रीतिकाल बारहमामा श्रौर ऋतुसंबंधी रूप, भारतेन्दु यु श्रौर मुक्तक, मुक्तक के विषय क्षेत्र में विस्तार, रूढ़ि के प्रति विद्रोह, नवीन छंद, श्रलंकार, मुक्तक में प्रभावशालिता, मृक्तक की प्रमुख शैलियाँ, द्विवेदी युग श्रौर मुक्तक, इतिवृत्तात्मकता उपसंहार।

एकादश अध्याय: मुक्तक का स्वरूप

850

संस्कृत में मुक्तक का स्वरूप, मुक्तक का विश्लेषण, स्रात्मा-भिव्यंजना का स्वरूप, कलापक्ष की प्रधानता, बौद्धिकता, रसाभिव्यक्ति, मुक्तक में दृश्यविधान का महत्त्व, गीतिकाव्य ग्रौर मुक्तक की रसाभिव्यंजना में भेद, टक्ति वैचित्र्य भरे मुक्तकों में रस का ग्रभाव, मुक्तक में भाषा, संगीतात्मकता, छन्दों की एकता, मुक्तक का ग्रन्य काव्यरूपों से संबंध, मुक्तक में कथा का रूप, रूढ़ि, मुक्तक ग्रौर गीतिकाव्य।

द्वादश ग्रध्याय : मुक्तक का वर्गीकरण ४

मुक्तक का ग्राकारगत विभाजन, छंद की दृष्टि से मुक्तक के भेद, दोहा, सवैया, किवत्त, छ्प्य, कुंडलिया, सोरठा, बरवै; संग्रह की दृष्टि से मुक्तकों के प्रकार (१) कोष, सतसई, तुलसी, रहीम, बिहारी, मितराम, वृन्द, विक्रम, रसिनिधि, रामसतसई, वीरसतसई, सूर्यमल्ल, वीरसतसई, "वियोगीहरि", (२) संघात, (३) संहिता, (४) साली, उिक्त वैचित्र्य की दृष्टि से मुक्तक का विभाजन, संघा भाषा, दृष्टकूट, उलटवाँसियाँ, सूक्ति, समस्यापूर्ति, मुकरियाँ, झूलना, ककहरा, पहाड़ा; मुक्तक का भागवत विभाजन, (१) लौकिक मुक्तक, श्रृंगारप्रधान, चित्रात्मक, भावात्मक, वीररस प्रधान, व्यवहारमूलक, नीतिप्रधान, उपदेशप्रधान, (२) पारलौकिक मुक्तक, स्तुतिप्रधान, सकाम, निष्काम, प्रार्थनाप्रधान, ग्रात्मकल्याणाश्रित, विश्वकल्याणाश्रित, वैराग्य-प्रधान कथनी-प्रधान।

चतुर्थ खंख बन्धाबन्ध काव्य

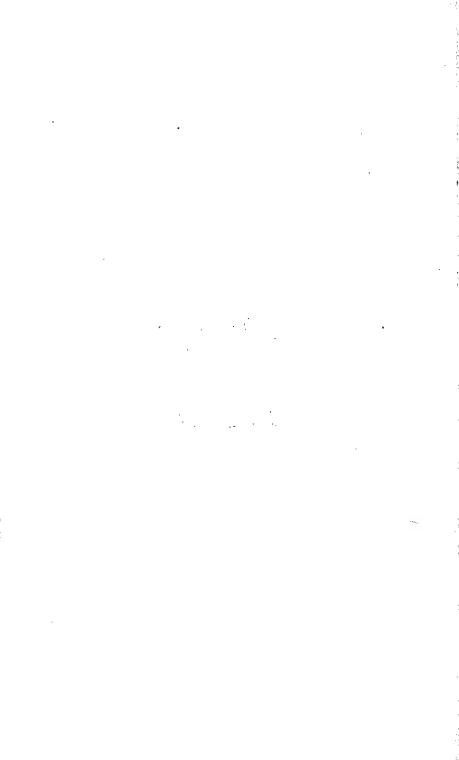
त्रयोदश अध्याय : बन्धाबन्ध काव्य ग्रौर उसके प्रकार ५३१

बन्धाबन्ध काव्य का स्वरूप, मिश्र काव्य उसके ग्रन्यान्य रूप, नाटचात्मक, स्वानुभूति प्रधान, ग्राख्यानप्रधान; मिश्रकाव्य के विभिन्न रूपों का स्वरूप (१) नाटचात्मक:—गीति-नाटच ग्रीर उसके तत्व-भावात्मक वस्तु, कथोपकथनात्मक शैली, ग्रात्माभिव्यंजना; ग्रंग्रेजी के (लिरिकलड्रामा) का प्रभाव, हिन्दी के गीतिनाटच, प्रसाद का करुणालय, महाराणा का महत्त्व, गुप्त जी का ग्रनघ; उदयशंकर भट्ट का मत्स्स-गन्धा, राधा ग्रीर विश्वामित्र, निराला की पंचवटी, केदार-नाथ मिश्र "प्रभात" का संवर्त्त, नटकीय गीत, उसके दो प्रकार, स्वगतकथनात्मक, कथोपकथनात्मक, ग्रंग्रेजी का "ड्रेमेटिक मोनोलान" हिन्दी के कथोपकथनात्मक नाटकीय-गीति, (२) स्वानुभूति प्रधान, उसके दो रूप ग्रात्म-निवेदनात्मक, द्वापर ग्रौर ग्रतिगीतात्मक यशोधरा, (३) ग्राख्यानप्रधान, हिन्दी के ग्राख्यानप्रधान मिश्रकाव्य, गुरुकुल, वापू।

| उपसंहार | •••• | •••• | •••• | ४७७ |
|-----------------------|------|------|------|-----|
| सहायक ग्रंथों की सूची | •••• | •••• | •••• | ४५२ |

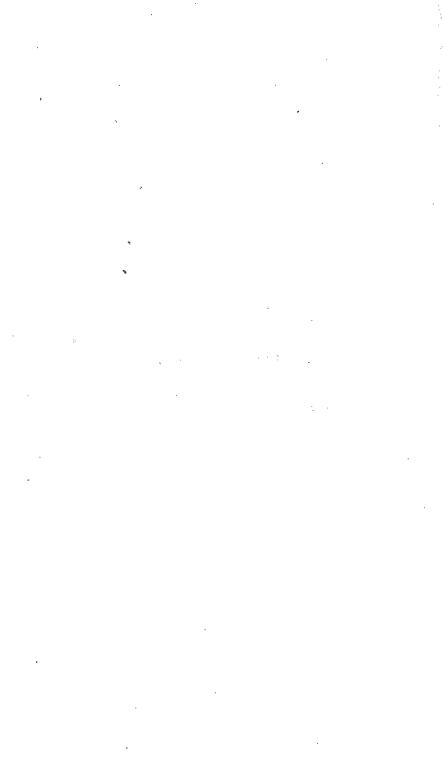
- १. संस्कृत के सहायक ग्रंथ।
- २. हिन्दी के सहायक ग्रंथ ।
- ३. हस्तलिखित ग्रंथ।
- ४. पत्र-पत्रिकाएँ।
- ५. ग्रंग्रेजी के सहायक ग्रंथ।
- ६. संस्कृत साहित्य पर ग्रंग्रेजी के ग्रंथ।

काब्यरूपों के मूलस्रोत और उनका विकास



प्रथम खण्ड

काव्यरूप: विवेचन और विभाजन



प्रथम ऋध्याय

कान्यरूप

काव्य का सामान्य रूप

यद्यपि साहित्य-शास्त्र में "काव्य" शब्द का व्यवहार बड़े व्यापक श्रथों में हुआ है - उसमें गद्य और पद्य दोनों का ही अन्तर्भाव होता है। किन्तु व्यवहार में इस शब्द का प्रयोग पद्मबद्ध कविता के अर्थ में ही विशेष रूप में होता है । इस प्रकार काव्य शब्द का लोक प्रचलित अर्थ पद्मबद्ध रचना ही है। छन्दों के माध्यम से जब मानवीय अनुभूतियाँ अभिव्यक्त होती हैं तो उनमें एक विशेष प्रकार की प्रभविष्णुता आ जाती है जो पाठक के चित्त को अनायास प्रभावित करती है। इमें छन्द की इस विशेष शक्ति की परीचा करने का अवसर आगे प्राप्त होगा। यहाँ केवल इतना ही अभिप्रेत है कि साधारण व्यवहार में जो काव्य शब्द का प्रयोग पद्मबद्ध रचना के लिये होता है वह श्रकारण नहीं हैं। जीवन की बिलरी श्रनुभृतियों को समेट कर जब कवि उन्हें शब्द श्रौर श्रर्थ के माध्यम से एक कलापूर्ण रूप देता है तभी काव्य का जन्म होता है। ऐसा तभी होता है जब कवि श्रमिव्यक्ति के लिये व्यय हो उठता है। अनुभूत तथ्य का आनन्द उसके हृद्य में ऋँटाए नहीं श्रॅंटता, वह कहने के लिये व्याकुल हो उठता है। उसकी इस व्यमता में अपनी अनुभृतियों को केवल व्यक्त भर कर देने की आकांदा नहीं होती प्रत्युत पाठक तक उन्हें पहुँचा देने की, उन्हें एक सार्वभीम रूप देने की भावना भी उसके पीछे छिपी रहती है। छन्द उसे इस कार्य में बहुत श्रिषक सहायता करते हैं। इसीलिए इसमें कुछ स्राश्चर्य नहीं कि लोक में छन्दो-बद्ध रचना को ही काव्य कहा जाता है। प्रस्तुत प्रबन्ध में भी "काव्य" शब्द का व्यवहार इसी छन्दोबद्ध रचना के विशिष्ट श्रर्थ में हुआ है। इन छन्दोबद्ध रचनात्रों में ही मनुष्य की श्रनुभूतियाँ प्रकट होकर नाना काव्यरूपों में श्रात्मप्रकाशन करती हैं।

कित की अनुभूति अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग स्वयं ढूँढ़ लेती है। उसके अन्तःस्थल में इन अनुभूतियों के फलस्वरूप जैसा स्वर गूँज उठता है उसके अनुरूप ही उसकी अभिव्यक्ति होती है। जिस मानसिक प्रक्रिया के द्वारा बाध्य होकर किव अपनी अनुभूति को प्रकट करता है उसे प्रेरणा कहते हैं और जो प्रक्रिया अनुभूति को मूर्तरूप प्रदान करती है उसे प्रज्ञा कहते हैं। अपन्यक्ता में अनुभूति को मूर्तरूप प्रदान करती है उसे प्रज्ञा कहते हैं। अपन्यक्ति मिलकर एकाकार हो जाती हैं। इसी कलापूर्ण अभिव्यक्ति के गवाच से भाँक कर पाठक अनुभूतिमय अन्तरिच्च को देख लेता है। कलापूर्ण अभिव्यक्ति ही पाठक के चित्त में उसम हुई रहती है। यह अभिव्यक्ति किव और पाठक के चित्त में उत्पन्न हुई रहती है। यह अभिव्यक्ति किव और पाठक के चित्त में उत्पन्न हुई रहती है। यह अभिव्यक्ति किव और पाठक के चित्त में उत्पन्न हुई रहती है। जब किव की अनुभूति उसकी अभिव्यक्ति के साथ मिलकर एक हो जाती है। जब किव की अनुभूति उसकी अभिव्यक्ति के साथ मिलकर एक हो जाती है तभी उस रस-दशा की अवस्था संभव होती है जो काव्य की उत्यादन-चुमता में है। जब किव की स्वनुभूति उसकी अभिव्यक्ति के साथ मिलकर एक हो जाती है तभी उस रस-दशा की अवस्था संभव होती है जो काव्य की उत्सहता की परिचायक है।

इस अभिन्नता का मूल किन की अभिन्यिक्त की सहजप्रवर्तिता में छिपा होता है। जो अभिन्यिक्त जितनी ही सहजप्रेरित होगी उसके स्वरूप में किन के हृदयस्थल की खोलने की उतनी ही अधिक ज्ञमता होगी। किन का न्यक्तित्व उतने ही स्पष्ट रूप में उसमें भलकेगा और उसकी मनोवृत्ति के अनुरूप ही बाह्य अभिन्यिक्त रूप घारण करेगी। यह अनुभूति और अभि-च्यक्ति का अनिन्छेय संबंध आदि कालीन किनता में अधिक दिखाई पड़ता है। कारण यह कि आदि काल में न तो कोई परम्परा रहती है, न छन्द होते हैं और न तो कान्य के कोई रूप। केवल भाषा का माध्यम लेकर किन का अनुभूत सत्य स्वतः किसी एक रूप में, जिसका ज्ञान उसे स्वयं नहीं होता, अभिन्यक्त हो पड़ता है। यहाँ अभिन्यक्ति अनुभूति की सची प्रतिमूर्ति होती है। बस यहीं से एक परम्परा-सी बन जाती है और आगे आने वाले कियों के लिये अभिन्यक्ति का एक मार्ग-सा बन जाता है।

इन परवर्ती कवियों की अभिव्यक्ति में क्या कोई अन्तर आ जाता है ? क्या इनकी अभिव्यक्ति इनके हृदय की स्वतः प्रवृत्त अभिव्यक्ति नहीं होती ? ये प्रश्न इसी कारण उठते हैं कि एक के समन् तो परम्परागत किसी रूप का सहारा नहीं होता और दूसरे के पीछे परम्परा विद्यमान रहती है। तो जब एक श्रिमिव्यक्ति करता है तो उसमें मौलिकता पूरी-पूरी होती है, किन्तु दसरे की अनुभृति परम्पराप्राप्त साँचे में ढलकर ही अभिव्यक्त होती है। उसका कार्य केवल श्रनुभूतियों को उस काव्य के साँचे में ढाल भर देना होता है। उदाहरणार्थ वाल्मीक "रामायण" श्रीर तलसी का "मानस" लें तो हम देखेंगे कि एक की अनुभूति महाकाव्य में स्वतः अभिव्यक्त हो गई श्रीर दूसरे की अनुभूति उस परम्पराप्राप्त साँचे में दलकर श्रिमव्यक्त हुई। किन्तु विचार कर देखा जाय तो दोनों ही में अभिव्यक्ति का सचा रूप निहित मिलेगा । साँ चे के रहने पर कोई अनुमृति उसमें दलकर सची श्रमिन्यक्ति तभी कहलाती है जब उस श्रनुभृति का स्वरूप भी सचा हो, जब वह अनुभृति कवि के जीवन का एक अभिन्न ग्रंग बन गई हो। फिर तो साँचे का रहना अथवा न रहना कोई विशेष अन्तर नहीं डालता। उस साँचे में वह तभी ढल सकती है जब उसके अनुरूप ही कवि की अनुमति भी हो । कारण यह कि गीतात्मक उद्रेक अथवा जीवन के किसी एक जाग की तीव्रतम अनुभूति महाकाव्य के साँचे में दलकर भी महाकाव्य नहीं बन सकती । उसका रूप अनुमृति के अनुरूप गीतकाव्य का ही होगा महाकाव्य का कदापि नहीं । अतः आदिकालीन काव्यरूप की भौति परवर्ती काव्यरूप भी स्वतः प्रवृत्त ही कहा जायगा । अनुभूति और अभिन्यक्ति में एकतानता जहाँ भी रहेगी वहाँ रूप का सुन्दर परिष्कार भी प्रस्तुत हो जायगा। इस प्रकार काव्य के दो पन्न स्पष्ट रूप से अलग-अलग दिखाई पड़ने लगते हैं— एक तो भाव की अनुभृति और दूसरा भाव का विधान। काव्य का आत्म-तत्व और शरीर-तत्व

अनुभूति और अभिव्यक्ति के अनुरूप काव्य के आतमा और शरीर ये दो मुख्य तत्व हो जाते हैं। भाव की अनुभूति काव्य की आतमा से संबंधित है और भाव का विधान या अभिव्यक्ति उसके शरीर पन्न से। इस प्रकार आतमा और शरीर दो भिन्न-भिन्न अवयव दिखाई पड़ते हैं। कहाँ सूद्म आतमा और कहाँ स्थूल शरीर ? किन्तु आश्चर्य की बात है दोनों का इतना धनिष्ठ संबंध। आतमा के बिना शरीर निर्जाव है तो शरीर के बिना आतमा की महत्ता नहीं। अभिव्यक्त स्वरूप की महानता इसी में निर्धारित की गई है कि उसके माध्यम से आतमा अपने को प्रकाशित करती है। ठीक इसी प्रकार काव्य की आतमा—उसकी अनुभूति—काव्य के शरीर—उसके बाह्य-रूप—के माध्यम ही से अपने को प्रकट करती है। दूसरे शब्दों में एक की अनुन्तरंग और दूसरे को बहिरंग कह कर पुकारते हैं। काव्य जब भी निर्मित

होगा उसमें ये दोनों पच श्रनिवार्यतः होंगे। इन्हीं दोनों का सुन्दर समन्वय भारतीय काव्य-पद्धति का लच्च रहा है।

काव्य के ये दोनों पन हृदय श्रौर बुद्धि पन्न भी कहलाते हैं। जहाँ श्चान्तरंग हृदयप्रस्त है वहाँ बहिरंग बुद्धिजनित । इस प्रकार चोहे जिस दृष्टि से देखें दोनों ही का महत्व श्रपरिमेय है। एक को दूसरे से महत्वपूर्ण बताना न्यर्थ है। कारण यह कि अभिन्यक्त होकर कान्य के ये दोनों तत्व बाह्य श्राकार में श्रन्तिहित हो जाते हैं श्रीर तब उस बाह्य श्राकार की महत्ता, श्रालोचक, उसके भीतर निहित श्रनुभूति के द्वारा ही श्राँकते हैं। जो श्रनु-भूति जितनी सची एवं महान होगी, उतना ही स्वाभाविक एवं महत् होगा उसका बाह्य रूप। कारण यह कि अनुभृति के महत् होने पर कवि की प्रेरणा, श्रिभिव्यक्ति के लिये उतने ही महान् उपकरण ढूँढ़ती है श्रतः उतना ही कलापूरा एवं महत् अभिव्यक्त स्वरूप भी उसका स्वतः हो जाता है। इसी -बाह्यस्वरूप को काव्यरूप के नाम से अभिद्दित किया जाता है। यह रूप केवल नाह्य उपकरसों शब्द, खन्द, आदि को एक साथ एक स्थान पर रख देने मात्र ही से नहीं बन पाता। शारीर के विभिन्न अवयवों को मिलाकर ही मानव रूप नहीं प्रदान किया जा सकता। जब तक इन श्रंगों के समूह में मायों का स्पन्दन नहीं तब तक वह रूप सर्जाव कहा ही नहीं जा सकता। ठीक इसी प्रकार कान्य का रूप भी केवल शारीर के अन्यान्य उपकरणों से ही निर्मित नहीं हो जाता-प्रस्युत उसका रूप तभी सजीव हो पाता है जब उसमें उसकी श्रात्मा - श्रनुभृति - भरी जाती है। जिस प्रकार "शैली" के लिये कहा गया है कि वह परिधान नहीं बल्कि काव्य का शरीर है, उसी प्रकार कान्यरूप कहीं बाहर से लाकर कान्य में जड़े नहीं जाते; प्रत्युत अनुभूति स्वयं काव्यरूप ग्रहण कर लेती है। श्राशय यह कि श्रनुभूति श्रीर श्रभिव्यक्ति में अविच्छित्र संबंध है।

श्रनुभृति जब श्रभिन्यक्ति बन जाती है तब कान्य को जन्म मिलता है ज्यौर जब किन श्रनेक पथ से होकर श्रपनी श्रनुभृति का फैलान करने लगता है तब हमारे समज्ञ कान्य के श्रन्यान्य रूप उपस्थित हो जाते हैं। यों तो इस रूप का जन्म किन के श्रन्तः प्रदेश में उसी समय हो जाता है जब उसे श्रनुभृति का स्पष्ट शान हो जाता है। जब किन श्रनुभृति के भिन्न भिन्न स्वरूपों को श्रलग-श्रलग करके देख लेता है श्रौर श्रन्त में किसी एक तथ्य पर जा पहुँचता है, तब जैसे ही वह श्रभिन्यक्ति के लिये प्रेरित हो उठता है रूप को जन्म यहीं मिल जाता है। किन्तु सच्चा रूप उसे तभी कहा जाता है जब वह

भाषा के माध्यम से बाहर अभिन्यक्त होकर सब की अनुभूति का विषय बन जाता है। प्रेरणा एवं अनुभूति के स्वरूप की भिन्नता बाहर अभिन्यक्ति में भी भिन्नता ला देती है और कान्य के अन्यान्य प्रकार के रूप भी परतुत हो जाते हैं। कान्य के इन विभिन्न रूपों का मंबंध कान्य के शरीर पत्न से अधिक है। कान्य के इन विभिन्न प्रकारों में इसी शरीर पत्न का भिन्न-भिन्न रूप में विकास होता हुआ दिखाई पहता है। कभी तो अभिन्यक्त स्वरूप का आकार महाकान्य का, कभी मुक्तक का, कभी खरडकान्य का और कभी गीतिकान्य का-सा दिखाई पड़ने लगता है। कभी-कभी तो बिल्कुल ही नवीन रूपों में किव की अनुभूति अभिन्यंजित होती है। यह मेद कान्य में अनुभूति एवं प्रज्ञा के तारतम्य से आ जाता है। किन्तु मेद के आने पर भी सबका मूल एक ही होने के कारण सभी में आतमा और शरीर की उसी प्रकार अवस्थित होती है जिस प्रकार सामान्य रूप से कान्य में मिलती है। लयपुक्त, छन्दाबद रूप में किसी भी अनुभूति की अभिन्यिक कान्य है; किन्तु जब यही लयपुक्त, छन्दोबद रूप किसी विशिष्ट कम एवं किसी विशेष दंग से सजाया जाता है, तब वह कान्य का एक भिन्न रूप बन जाता है।

काव्य में अनुभूति और प्रज्ञा का संबंध

इस प्रकार अनुभृति तो उस बीज के सहरा है जिससे काव्य-इस अंकुरित होता है। अनुभृति जब अपना बाह्य प्रकाशन करती है तभी काव्य और काव्य के अनेक रूप प्रकट हो जाते हैं, किन्तु इस अनुभृति को अभिव्यक्ति का सचा मूर्त स्वरूप देने वाली होती है प्रशा। प्रत्येक अनुभृति को अभिव्यक्ति के स्तर पर आने के लिये इसी प्रशा या बुद्धि-तत्व का सहारा लेगा पड़ता है। 'अपूर्व वस्तु' के निर्माण में यही प्रशा समर्थ कही गई है।' काव्य के रूपों के उद्भव में जहाँ अनुभृति वह बिन्तु है जिससे रूप की रेखाएँ खिचती हैं वहाँ प्रशा वह साधन है जिससे उन रेखाओं को विभिन्न आकार मिलते हैं। चित्रकार अपने चित्र में अपनी अनुभृति की अभिव्यक्ति ही तो करता है—किन्तु उसकी अनुभृतिजनित अन्तः प्रेरणा की साकार करनेवाली होती है उसकी प्रशा। इसी को आगे चलकर प्रतिभा की संशा मिल जाती

१. ''श्रपूर्व-वस्तु-निर्माण-दमा प्रशाः'

[&]quot;ध्वन्यालोक" — श्रिमनवगुप्त (पृ० १७०) प्रथम उद्योत ।

है'। इसी प्रतिभा के बल पर अनुभूति के बिन्दु से निकली हुई अन्यान्य प्रेरणामयी रेखाओं को एक सुन्यवस्थित रूप देने में समर्थ होता है वह चित्रकार। फिर जो आकार, जो रूप प्रत्यच्च होता है उसे अन्यान्य प्रकार से रंगना एवं सँजोना उसका अन्तिम कार्य हो जाता है। इस प्रकार जो चित्र सामने उपस्थित होता है उसमें उसकी अनुभूति रह-रहकर प्रतिबिम्बित होती है और वह कृति-कला को अनुपम कृति कहलाती है। इसी "नवनवोन्मेष-शालिनी" प्रतिभा के बल पर किवता करने वाले को ही अभिनवगुप्त ने सच्चा किव एवं उसक कृति को सच्ची किवता कहा है।

मनुष्य अनुभवशील पाणी है। उसका अनुभव दो प्रकार का होता है-एक तो सामान्य एवं व्यवहारिक और दूसरा शुद्ध, सहज-सुन्दर अनुभव। इसी दूसरे अनुमव (Pure Experience) का उचित विधि से प्रकाशन काल्य कहलाता है। उस उचितः विधि के अध्ययन में कवि-कर्म का सहज शान हमें हो जाता है। अपरम्भ में किव के अन्तःस्यल में अनुभृतियाँ सोई रहती हैं श्रीर किसी प्रेरक वस्तु की तीव प्रेरणा से वे जागत हो जाती हैं। तब कवि की यही अन्तः प्रेरणा उसके शुद्धानुभव को बाहर अभिन्यक्त करने के लिये बाध्य कर देती है। अन्तः प्रेरणा के बल पर किव की अनुभूति अपने सप्तावस्था से तरलावस्था को प्राप्त हो जाती है। इसी तरलावस्था में प्रज्ञा अपना कार्य करती है और किव की अनुभृति को अभिव्यक्ति में परिगत कर उसे काव्य का एक ठोस रूप प्रदान करती है। श्राशय यह कि श्रनुभूति को श्रमिव्यक्ति बनाने में प्रथम तो श्रन्तः प्रेरणा काम करती है जिससे कवि श्रमिव्यक्ति के लिए श्रातुर बन जाता है परन्तु श्रनुभूति श्रमिव्यक्ति तभी बनती है जब प्रशा का योग उसमें होता है। अन्तः प्रेरणा अव्यक्त रूप है श्रीर प्रज्ञा बाहरी ज्ञान श्रीर शास्त्रीय श्रभ्यास का फल है। पर इसमें श्रन्त:-प्रेरणा भी रहती है इसीलिये इसे "पूर्ववासना" भी कहते हैं। प्रज्ञा कवि के जीवन में पहले से ही रहती है श्रीर प्रेरक वस्तु द्वारा जब किव श्रत्यधिक प्रभावित होता है तब उसे अनुभूति को बाहर अभिव्यक्त करने की अन्तः-प्रेरणा होती है। इसी श्रवस्था में, जिसे तरलावस्था या द्रवितावस्था कहते हैं, प्रज्ञा का सहारा लेकर किव बाह्य श्रिमिव्यक्ति करता है। इस प्रकार

१. ''प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता । तदनुप्राणानाजीवद्वर्णनानिपुणः कविः कवेः कर्म स्मृतं काव्यम्''

अभिव्यक्ति का मूल कारण तो अनुभूति का प्रेरणामय होना है पर उस प्रेरणामय अवस्था को काव्यरूप तभी मिलता है जब प्रज्ञा सहायक होती है, भले ही यह प्रज्ञा अनजान में ही क्यों न काम करती हो।

यह प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी बनकर जैसा उचित सममती है वैसा काव्य-वस्तु और शैली का निर्माण करती है। इस प्रतिच् ए न्तन होनेवाली प्रज्ञा में कर्तृत्व अधिक होता है। इसीलिए इसको ''प्रतिमा'' का भी नाम दिया गया है। संस्कृत के आचार्यों ने इसी ''प्रतिमा'' को कविता का कारण मानकर उसे एक ऐसी शक्ति के स्वरूप में एहीत किया है जो प्रत्येक किया में होती हैं परन्तु इसका स्वरूप सर्वत्र एक प्रकार का नहीं होता। कहीं वह ईश्वर-प्रवत्त रूप में होती है, कहीं वह उत्कृष्ट ब्युत्पित्त से उत्पन्न होती। है। इस प्रकार आचार्य रद्धट ने उसके दो स्वरूप बताए हैं। एक तो सहजा दूसरा उत्पाद्य।' किन्तु जहाँ प्रतिभा का स्वरूप ईश्वर-प्रवत्त होता है वहाँ अनुभूति बहुत ही सहज अकृतिम रूप में अभिव्यक्त होती है। अतएक काव्यरूप भी सुन्दरतम रूप में उपस्थित होता है।

कवि की अनुभूति किस प्रकार अभिन्यक्त होकर कान्यरूप में उलती है: इस प्रक्रिया को किव के एक गीतिकान्य द्वारा स्वष्ट किया जा सकता है--

> मधुप गुन-गुनाकर कह जाता कौन कहानी यह श्रपनी, मुरभाकर गिर रहीं पत्तियाँ देखो कितनी श्राज घनी। इस गम्भीर श्रनन्त-नीलिमा में श्रसंख्य जीवन इतिहास यह लो, करते ही रहते हैं, श्रपना व्यंग्य-मिलन उपहास। तब भी कहते हो.... कह डालूँ दुबलता श्रपनी-बीती। तुम सुनकर सुख पाश्रोगे, देखोगे... यह गागर रीती।

सहजोत्पाद्या च सा द्विधा भवति ।
 अत्पाद्या तु कथञ्चिद् ब्युत्पत्या जन्यते परया ।

^{&#}x27;'काव्यालंकार'' पृ० १ रुद्रट

२. मनिस सदा सुसमाधिनि विस्फुरणमनेकघाऽभिधेयस्य , ग्रक्तिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यामसौ शक्तिः ।।१५।। काव्यालंकार रुद्रट श्रध्याय १, पृ० ६

नैसर्गिकी च प्रतिमा श्रुतञ्च बहुनिर्मलम् । ग्रमन्दश्चामियोगोऽस्याः कारणं काव्यसम्पदः ।।१०३।। दंडीकृत काव्यादर्श, प्रथम परिच्छेद, ए० ६५

किन्तु कहीं ऐसा न हो कि तम ही खाली करने वाले श्रपने को समभी, मेरा रस ले श्रपनी भरने वाले। यह विडम्बना! ऋरी सरलते तेरी हँसी उड़ाऊँ मैं। भलें अपनी या प्रवञ्चना श्रीरों को दिखलाऊँ मैं। उज्ज्वल गाथा कैसे गाऊँ मधुर चाँदनी रातों की। ऋरे खिलखिला कर हँसते होने वाली उन बातों की । मिला कहाँ वह सख जिसका मैं स्वप्न देखकर जाग गया ? श्चालिंगन में श्चाते श्चाते मसक्या कर जो भाग गया। जिशके अरुग-कपोलों की मतवाली सुन्दर छावा में। अनुरागिनी उषा लेती थी निज सहाग मधुमाया में। उसकी स्मृति पायेय बनी रहती है थके पथिक की पन्था की । सीवन की उपेड़ कर देखोंगे क्यों मेरी कन्था की ? छोटे से जीवन की कैसे बड़ी कथायें श्राज कहें ? क्या यह अञ्जा नहीं कि श्रीरों की सुनता में मौन रहें ? सनकर क्या तम भला करोगे... मेरी भोली आत्मकथा ? श्रभी समय भी नहीं .. थकी सोई है मेरी मीन व्यथा।

[लहरः पृ० ५, ६, जयशंकर प्रसाद]

प्रस्तुत गीत में किन की बाह्य प्रेरणा है मित्र का अनुरोध, जिसने उससे आत्मकथा लिखने के लिए कहा। अस्तु किन को अन्तः प्रेरणा उससे यह मिलती है कि उसकी किनता ही स्वयं उसकी आत्मकथा है और उसको ऐसे रूप में ढाला जा सकता है जिसका स्वरूप निलकुल आत्मकथा का सा हो। अन्तः प्रेरणा द्वारा यह ज्ञान उन्हें हुआ कि नाह्य कथा रूप में आत्म- चिरित लिखना एक निडम्बना मात्र है।

कि की शुद्ध अनुभूति यह है कि जीवन भर उन्हें सहृदय के नाते यह 'अनुभव हुआ कि आत्मविकास और सेवा का जीवन बिताने वाले मनुष्य की लौकिक कथा से लोग लाभ नहीं उठाते। उससे स्वयं लेखक को भी लाभ नहीं होता और न पाठक को ही विनोद के अतिरिक्त कोई लाभ होता है। अतः वह मौन रहकर अपनी वेदना को छिपाना ही अच्छा समभता है।

यह शुद्ध श्रनुभव बहुत से व्यक्तियों को होता है। किन्तु बाह्य प्रेरणा या प्रेरक वस्तु एवं भीतरी श्रन्तः प्रेरणा के न होने के कारण वे उसे श्रभि-व्यक्त करने का यत्न नहीं कर पाते। श्रस्तु, जब प्रसादजी श्रपने मित्र प्रेम-चन्दजी के श्रनुरोध को स्वीकार करते हैं श्रीर जब उन्हें श्रपनी श्रनुभृति को

बाहर प्रकट करने के लिए अन्तः प्रेरणा होती है, तब प्रशा उन्हें सहायता देती है इस बात को समफने के लिए कि आत्मकथा वस्तुतः है क्या वस्तु ! कि इस हि का विश्लेषण और विवेचन करने लगता है। उसमें प्रतिमा, अत और अभ्यास तीनों हैं। अतएव उसे काव्य की प्रत्येक शैली का ज्ञान है और सथ ही वह काव्यमय भाषा का भी जानकार है। इस प्रकार अभ्यास और ज्ञान के बल पर उसकी अनुभूति सरलतापूर्वक अभिव्यक्ति बन जाती है और एक अत्यन्त सरस ''गीत" बन जाता है।

प्रस्तुत उदाहरण अनुभृति, अन्तः प्रेरणा और प्रशा तीनों के स्वरूप को स्पष्ट कर देता है और इस निष्कर्ष पर ले जाता है कि तीनों के सहयोग से काव्यरूप को जन्म मिलता है।

एक श्रीर किंव होता है दूसरी श्रीर पाठक श्रीर दोनों के बीच होता है काव्यरूप । श्रस्तु, ध्यान देने वाली बात यहाँ पर यह होती है कि काव्यरूप के श्रध्ययन में उपर्युक्त प्रक्रिया उलट देनी पड़ती है । किंव श्रीर पाठक के समस् काव्य का द्रव रूप तो रहता है श्रीर यह दोनों की सामान्य भूमि भी होती है, किन्तु काव्यरूप के निर्माण में किंव के समस् प्रथम रहती है श्रुन्भृति, किर श्रन्तः प्रेरणा, तत्यरूचात् प्रशा श्रीर श्रन्त में खड़ा होता है काव्यरूप । किन्तु पाठक के समस् प्रथम रहता है किंव का बाह्य श्रीभव्यक्त स्वरूप । इसी काव्यरूप के वीच से होकर वह श्रनुभृति तक पहुँचता है । श्रन्त में वह काव्यरूप की व्याख्या कर पाता है । श्रतः पाठक माधा श्रीर संगीत के योग से उसका श्रर्थ समभता है, किर श्रपनी प्राहक शक्ति या प्रतिभा द्वारा श्राम्यन्तर श्रीर बाह्य पेरणा को दूँद कर उस श्रनुभृति तक पहुँचता है जहाँ उसे श्रानन्द की प्राप्ति होती है । प्रकारान्तर से काव्य निर्माण के समय जो स्थिति किंव की होती है वही स्थित काव्यानन्द पाने के उपरान्त पाठक की मी हो जाती है । दोनों में तादात्म्य स्थापित हो जाता है श्रीर रूप की महत्ता द्विग्रणित हो उठती है ।

साधारण रूप में देखा जाय तो श्रनुभूति श्रौर प्रज्ञा का सुन्दर समन्वय काव्य में दिखाई पड़ता है, कभी श्रनुभूति का तत्व ऊपर उठ जाता है, तो कभी बुद्धिपच्च का प्राधान्य-सा हो जाता है। इसी के तारतम्य से विविध काव्यरूपों का उन्द्रव होता हुन्ना दिखाई पड़ने लगता है। जहाँ दोनों का सुन्दर समन्वय होता है वहाँ काव्य के रूप में भी भावपच्च श्रौर कलापच्च मिलकर एक हो जाते हैं; जहाँ श्रनुभूति का राज्य होता है वहाँ श्रित भाव- प्रधान काव्यरूप की जन्म मिलता है और जहाँ बुद्धिपत्त की प्रवलता होती है वहाँ बड़े ही कलापूर्ण रूपों का उन्द्रव होता है।

इसी प्रसंग में विचारणीय जो बात हो जाती है वह यही कि अनुभूति की प्रधानता तो काव्य में किसी सीमा तक हो सकती है किन्तु बुद्धि का प्राधान्य एक सीमा के भीतर ही होना अपेक्तित होता है। कारण यह कि अनुभूति का प्राधान्य श्रति भावात्मकता में परिशात होकर जिस काव्यरूप को जन्म देगा उसमें अनुभूति की कोमलता का अतिशय हो जायगा, जो हमारी हुत्तंत्री के तारों को भंकृत कर देगा। किन्तु बुद्धि का प्राधान्य अति बौद्धिकता को जन्म देकर जिस कलात्मक काव्यरूप का निर्माण करेगा उसमें तर्क की प्रधानता श्रा जायगी । हमारे हृदय पर उसका प्रभाव श्राधिक नहीं पड़ सकता l कारण यह कि कविता तर्कप्रधान नहीं होती-उसका स्वरूप सदैव भावात्मक हो होता है। यही कारण है कि या तो भाव-प्रधान श्रथवा भाव एवं कला-पत्त के समन्वय वाले काव्यरूप ही ऋधिक प्रभावशाली हुए हैं। किन्तु इनमें बुद्धिपच् का परिहार हुन्ना हो ऐसा भी कदापि नहीं। बिना बुद्धि के इनकी काव्यरूप में परिणाति ही असंभव है। अतः सीमा के भीतर ही बुद्धि का कौशल अपेन्तित होता है। सारांश यह कि बुद्धि जब अनुभूति का बाना पहनकर काव्यरूप में परिणात होती है तब एसका स्वरूप अत्यन्त आकर्षक हो जाता है, साथ ही उस काव्य का रूप अपने प्रभाव में स्थायी भी हो जाता है। यही स्थायित्व की भावना प्रत्येक कलाभिन्यक्ति के मूल में मिलेगी। काव्यरूप

रूप वह बाहरी आवरण है जिसके भीतर से आत्मा जगमगाती है। आत्मा अपनी अभिव्यक्ति के लिये जो बाह्य शरीर धारण करती है, वही रूप कहलाता है। काव्य-चेत्र में भी यह बाह्यरूप उसी आत्मा का प्रतीक बन जाता है जिसे हम अनुभूति कहते हैं। काव्य के सामान्य स्वरूप की चर्चा करते हुए हमने काव्य के दो पच्च बताए-एक तो आत्मा और दूसरा शरीर। यही शरीर जब किसी विशेष ढंग में होकर अभिव्यक्त होता है, अर्थात् जब अनुभूति की अभिव्यक्ति में छन्द, लय आदि काव्यशरीर के अंगों का गुंफन किसी विशेष ढंग से कवि करता है तब रूप या काव्यरूप का प्राहुर्भाव होता है।

^{?. &}quot;In general the external shape, appearance, configuration of an object in contradistinction to the matter of which it is composed" (Encyclopedia Brittannica-Vol X page 667.)

शरीर के निर्माण के लिये विभिन्न त्रांगों की त्रावश्यकता होती है। शरीर विभिन्न त्रांगों का समवाय है किन्तु ये ग्रंग तभी एक शरीर के ग्रंग कहलाएँगे जब सब मिलकर एक समय (Whole) के रूप में प्रकट हों। जब ग्रात्मा इन सब ग्रंगों के सामग्र्य में से श्रिमिन्यक्त होती है तभी शरीर का जन्म होता है। शरीरांगों के एक होते हुए भी रूप में कितना श्रिषक मेद श्रा जाता है। ठीक इसी प्रकार कान्य के विविधांगों के एक समान होते हुए भी कान्य के रूपों में कितनी मिन्नता दिखाई पड़ती है। किव के पास श्रुपनी श्रुनुभूति को दूसरों तक पहुँचाने के लिये शब्द, श्रार्थ श्रीर छुन्द का ही माध्यम रहता है। इन्हीं के सहारे उसकी श्रुनुभूति कान्य के विविध रूपों में होकर श्रामिन्यंजित होती है। उन सभी श्रिमिन्यंजित रूपों में ये तीनों तत्व निहित मिलते हैं किन्तु प्रत्येक रूप श्रुपना भिन्न सौन्दर्थ लिये हुए दिखाई पड़ता है।

काव्यरूप छन्दोमय रूप नहीं

काव्यरूप से काव्य के छुन्दोमय रूप की भी प्रतिध्विन हो सकती है। किन्तु काव्यरूप से वस्तुतः उस छुन्दोमय रूप से हमारा ताल्य नहीं प्रत्युत उस सम्पूर्ण बाह्य स्वरूप से है जिसके भीतरी किसी भी भाषा के माध्यम से किसी भी छुन्दों के प्रयोग से किसी विशेष शैली में होकर कि की विशिष्ट अनुमूति किसी विशेष रूप में अभिव्यक्त होती है। छुन्द तो काव्यरूप की अभिव्यक्ति के माध्यम का एक अंग है अर्थात् काव्य में छुन्द उसका बाह्य शारीर होता है किन्तु काव्यरूप तो वह सम्पूर्ण आकार या साँचा होता है जिसमें काव्य का यह छुन्दोमय रूप एक नवीन ढंग से गुंफित किया जाता है। छुन्दोबद्ध रूप तो काव्य का एक लक्ष्य है उसका रूप नहीं। शारीर के केवल एक अंग के नाम मात्र से ही सम्पूर्ण शारीर का आश्रय निकले, ऐसा

[&]quot;Form is the outward symbol of that 'organisation' which we have already analysed as the function of poetry"

⁽Discovering Poetry-Elizabeth Drew-page 93)
"Thus we see that the thoughts and experiences when put together in different ways in different poems of the poet, we call that particular way their "Form" or "Poetical form"

(Form and style in Poetry—W. P. KER—

नहीं । प्रत्युत शारीर के सभी श्रंगों का वर्णन करके ही हम उस शारीर का भान करा सकते हैं । उसी भाँ ति काब्य के किसी भी रूप का गठन उसके विविधागों के समुचित योग से ही होता है श्रोर यह रूप किव की मनोष्ट्रित विशेष से ही बनता है । किन्तु यह काव्यरूप एक साथ ही बाहर श्रभिव्यक्त हा पड़ता हो ऐसी बात नहीं । भाषा का माध्यम उतना सच्म नहीं कि जैसे ही किब श्रभिव्यक्ति के लिये प्रेरित हुश्रा श्रोर तुरन्त ही उसकी श्रभिव्यक्ति, भाषा द्वारा, उसी रूप में हो गई । अनुभूति जिस भाँति किव के भीतर भिन्नभान मानसिक चित्रों में होकर श्रभिव्यक्ति के लिये किव को प्रेरित करती है उसी माँ ति बाहरी श्रभिव्यंजना में भी एक-एक करके किव का मानसिक चित्र श्रभिव्यक्त होता है । इन भिन्न-भिन्न चित्रों का संबंध किव की श्रनुभृति से ही हाता है श्रौर श्रन्त में जाकर किव के श्रन्यान्य चित्र एकतान होकर एक सम्पूर्ण रूप की सृष्टि कर देते हैं । यहाँ श्राकर उसकी श्रनुभृति पूर्ण रूप में श्रभिव्यक्त हो जाती है श्रौर काव्यरूप को जन्म मिल जाता है ।

श्रस्तु काव्यरूप काव्य का वह सम्पूर्ण बाहरी साँचा होता है जिसमें से होकर कवि की कोई विशेष अनुभूति अभिन्यक्त होती है। उदाहरणार्थ, महाकाव्य, खंडकाव्य, मुक्तक, गीतिकाव्य त्रादि । ये रूप भिन-भिन्न होते हैं। अस्तु एक ही रूप में एक ही प्रकार की अनुभृति की अप्रिन्यक्ति हो सकती है। क्योंकि प्रत्येक काव्यरूप कवि की भिन्न-भिन्न प्रकार की अनुभृति का प्रतीक होता है। कभी तो किव की श्रमुभूति स्वतः किसी काव्यरूप के साँचें को तैयार करती है, तो कभी कवि इसी साँचे में अपनी समान अनुभूति को ढालकर श्रमिव्यक्ति करता है श्रीर कभी उस साँ चे को कवि श्रपनी श्रनुभृति के अनुरूप बनाकर भावाभिन्यंजना करता है। इन तीनों प्रकार के कवियों में विकासोन्मुख प्रथम और तृतीय ही होते हैं। द्वितीय प्रकार का कवि एक तो कोई नवीनता नहीं ला पाता, दूसरे कभी-कभी उसकी सुन्दर अनुभूति परम्परा-प्राप्त काव्यरूप के साँ चे में ढलकर श्रमुन्दर हो जाती है। श्रतः काव्यरूपों के निर्वाचन में कवि को सतर्कता से काम लेना पड़ता है। दूसरे उसे इस बात का ध्यान रखना पड़ता है कि जिस रूप को उसने अपनी श्रमिव्यक्ति का माध्यम बनाया है उसमें श्रमिव्यक्त होकर उसकी श्रनुभृति परस्पर संबद्ध हो सकती है अथवा नहीं । अर्थात् अनुभूति और अभिव्यक्ति में एकस्त्रता स्थापित हो सकती है या नहीं । यदि ऐसी एकस्त्रता को काव्य-रूप दे सका तो अभिव्यक्ति की दृष्टि से वह सफल कहा जायगा, अन्यथा श्रसफल ।

काव्यरूप ऐक्य का चोतक है

काव्य-च्रेत्र में काव्यरूप किव के अन्तर्ज्ञान या अनुभूति में ऐक्य लाता है। कारण यह कि वह उसी अनुभूति का ही तो बाह्य रूप होता है। किन्तु: जब हम रूप को बिलकुल ही बाहरो वस्तु समभने लगते हैं, जब हम यह समभते हैं कि किवता में वह कहीं बाहर से लाकर चिपका दिया गया है, तब हम एक भूल करते हैं। कारण यह कि इस हिए से रूप की महत्ता इसिलये ऊँची है कि वह अनुभूति की महत्ता का प्रतीक है। उसकी महत्ता को आँकना अनुभूति की महानता को आँकना है। अशाय यह है कि काव्यरूप उसके विषय का अभिन्न अंग है और जब हम रूप को इसी अर्थ में लेकर चलते हैं, जब हम उसे उस संकलित प्रभाव के रूप में लेकर चलते हैं, जो अन्यान्य तत्वों के सम्मिश्रण से किव ला पाता है, तब वस्तुतः उसकी। महत्ता का हमें भान हो पाता है।

किव अपनी अभिव्यक्ति में अपनी अनुभूतियों को बिखेरे देता है। कोई अनुभूति पहले कोई बाद में रखी जाती है और जब किव उन्हें एक सुन्दर एवं मधुर रूप में संघित कर देता है तब अन्त में उसका समन्वय होकर एक संकलित प्रभाव उत्पन्न हो जाता है। इस प्रभाव को जन्म देना ही मानों अनुभूति को एक आकार अथवा रूप प्रदान करना है। इम कोई किवता पढ़ते हैं, हमारे मस्तिष्क पर उसके द्वारा यहीत प्रभाव की छाप कमशः पड़ती जाती है। एक एक हृदयस्पर्शी स्थल हमारे अन्तः प्रदेश में कमशः स्थान पाते जाते हैं और अन्त में एक समय ऐसा आता है जब हमारी उत्सकता पूर्ण रूप से शांत हो जाती है, हमें रकना पड़ता है। अब न तो शब्द रहते हैं, न किवता ही रह जाती है, बिल्क रह जाता है उसका वह संकलित प्रभाव जिसमें हृदयस्पर्शी स्थल शृंखलाबद रूप में दिखाई पड़ते हैं। बिखरी हुई अनुभूतियाँ मिलकर एक रूप हो जाती हैं और काब्य का एक रूप हमारे समन्न खड़ा हो जाता है, पर उसका नामकरण हम नहीं कर पाते, वस एक आवार आवार आवार के समन्न आ जाता है। नामकरण तो काव्य के शास्त्री करते हैं जिनका कार्य ही काव्य की छानबीन करना होता है।

काव्याभिव्यक्ति के बाह्यस्वरूप में अनेकरूपता

प्रत्येक दृश्यवस्तु श्रपना एक श्राकार लेकर इस दृश्यमान जगत में श्रयवरित हुई है। इन्हों से प्रभावित होने वाले कवि की बाह्य श्र्यमिव्यक्ति का खरूम भी भिन्न-भिन्न हो जाता है।

कविता ही नहीं गद्य के भी चेत्र में अन्यान्य रूप हमें मिलेंगे। नाटकः

को ही यदि हम लें तो हम देखेंगे कि अन्यान्य पात्रों के बीच से नाटककार न्त्रपनी श्रनुभूति की श्रृंखला को परस्पर संबद्ध करने का ही तो प्रयास करता हुआ दिखाई पड़ता है। अन्त में सम्पूर्ण नाटक का जो एक समाहित प्रभाव हम पर पड़ता है उसे हम दुःखात्मक या सुखात्मक कहकर पुकारने लगते हैं। यह कथन हमारे ऊपर पड़े प्रभावों का ही एक रूप होता है। इसी प्रकार कविता के चेत्र में भी रूप का जन्म अन्यान्य प्रभावों की कड़ियों के उपरान्त ही हो पाता है। कभी वह प्रभाव शीघ्र ही पूर्ण हो जाता है तो कभी देर में। प्रभाव के विस्तार के साथ रूप का भी विस्तार होता है। 'किन्तु एक ही वाक्य में उसकी सृष्टि कर दी जाय ऐसा कठिन है-पत्युत जब तक कवि अपनी अभिव्यक्ति में अपना हृदय खोलकर रख नहीं देता -जब उसे पढ़कर हमें इस बात का सचा भान नहीं हो जाता कि कवि के -हृदय में कब श्रीर कैसे तथा किस रूप में किस-किस श्रनुभृति ने जन्म िलया—उसके ग्रन्तरतम में कैसी-कैसी भावनाएँ जग पड़ीं एवं उसकी प्रति-क्रिया तथा समन्वय कैसे हुआ - तब तक न तो समाहित प्रभाव की सृष्टि ही हो पाती है न रूप को जन्म ही मिल पाता है। एक वाक्य में अपनी अनु--भित क्या थी केवल यह कह देना भर श्रलम् नहीं। एक के बाद एक अन्तर्ज्ञान की योजना के पश्चात् ही अनुभूति अपने पूर्ण रूप में अभिव्यक्त होकर रूप का निर्माण करती है। काव्यरूप के निर्माण के पश्चात् काव्य का एक-एक ग्रंश महत्वपूर्ण प्रतीत होने लगता है श्रीर कुछ स्थल तो उसमें ऐसे श्रा जाते हैं जहाँ हमारा हृदयप्रदेश अत्यधिक प्रभावित होता है. हम उसमें लीन हो जाते हैं। इस तल्लीनता के लिये यह आवश्यक नहीं कि काव्यरूप बृहद् हों । महाकाव्य काव्यरूपों का सबसे ऋधिक बड़ा रूप है किन्तु उसकी बृहदता में ही उसकी महानता कदापि नहीं, प्रत्युत वह महाकाव्य इसीलिये कहलाता है कि उसमें किन की अनुभूति महान् होती है, उसका द्वेत्र निस्तृत होता है त्रौर ये अन्यान्य अनुभूतियाँ एक बड़े आकार में होकर ही अभि-व्यक्त हो पाती हैं। होने को तो एक छोटा-सा गीतिकाव्य भी इस दृष्टि से महान् होता है कि उसमें भी किव की सुन्दरतम भावाभिव्यक्ति सुन्दर रूप में होती है। किन्तु यदि इस यह कहने लगें कि उसमें एक ही च्छा की एक ्ही तीव्रतम भाव की श्रिभिव्यक्ति की गई है श्रस्तु उसकी महत्ता उतनी नहीं जितनो एक महाकाव्य में श्रमिव्यक्त उस सर्वाङ्गपूर्ण श्रनुभूति की होती है. तो यह कथन युक्तिसंगत नहीं । कारण यह कि काव्य का रूप महा-काव्य का हो, चाहे खंडकाव्य का ऋौर चाहे गीतिकाव्य का, सभी में किसी

न किसी अनुमूति की ही अभिव्यक्ति होती है। यदि इन सभी रूपों में, अनु-भूति एवं श्रमिष्यक्ति में वस्तुतः श्रद्भट संबंध स्थापित हो चुका है, दोनों मिलकर एक हो गई हैं, तो चाहे वह खंडकाव्य हो चाहे गीतिकाच्य, वह रूप उतना ही महान होगा जितना कि एक महाकाव्य । हाँ, इतना तो निर्विवाद है कि विधान की दृष्टि से जितने कौशल की अपेदा एक महाकाव्य रचना में होती है यदि उसका ग्रामाव हुन्ना तो श्रिमिव्यक्त स्वरूप की महत्ता जाती रहेगी। कारण यह कि यहाँ अनुभूति की अनियति द्वारा उस संकलित प्रभाव तक पहुँचने के लिये कवि को अपनी प्रतिभा के बल पर अन्यान्य ऐसे अवसरों की कल्पना करनी होती है जिसमें से होकर उसकी अनुभूति अनुकूल रूप में अभिव्यक्त होने का मार्ग निकाल ले । इन्हीं स्थलों में से होकर जब उसकी अनुमृति एक दूसरे से गुँग कर अन्तिम प्रमावात्मकता को पहुँच पाती है तभी रूप की महत्ता स्वीकृत की जाती है। इसीलिये महाकवि श्रौर महाकाव्य दोनों ही को दुर्लभ कहा गया है। किन्तु जब हम काव्यरूप को एक ही कसौटी पर कसते हैं, जब रूप में अनुभूति ग्रीर ग्रमिन्यक्ति विम्बप्रतिबिम्ब रूप में दिखाई पड़ती है, तब उसके छोटे श्रीर बड़े श्राकार का भाव विखर जाता है, शेष रह जाती है केवल उनकी समान महत्ता।

कठिन नियम-निर्धारण की परिपाटी भ्रान्तिपूर्ण है

काव्यरूप किसी किटन नियमों का बन्धन नहीं बनाते, श्रिपतु यह नियम-निर्धारण तो उस काव्यशास्त्र का एक श्रंग होता है जिसकी सृष्टि का एकमात्र कारण काव्य ही है। काव्यशास्त्र के रचियता काव्य के विविध रूपों के लच्चण देखकर कुछ सीमाएँ बनाकर रख देते हैं। विचार कर देखा जाय तो कुछ सीमाएँ काव्यरूपों की स्वतः किव द्वारा भी बनती चली जाती हैं। कारण यह कि काव्य-चेत्र में काव्यरूपों का उद्भव काव्याभिव्यक्ति को एक प्रकार से सीमित कर देने का ही परिणाम है। यह सीमा बाँधने की प्रणाली काव्य ही नहीं प्रत्येक कला के मूल में विद्यमान मिलेगी। कलाकार अपनी कृति में सौन्दर्य की सृष्टि के लिये ऐक्य लाने का यत्न करता है। श्रान्तरिक ऐक्य के साथ-साथ बाहरी ऐक्य भी श्रावश्यक होता है। दूसरे शब्दों में, यही

थेनास्मिन्नतिविचित्रकविपरम्परावाहिनि संसारे कालिदासप्रभृतयो द्वित्राः
पञ्चषा वा महाकवय इति गण्यन्ते ।
 १ उद्योत, पृ० २६—'ध्वन्यालोक, त्र्यानन्दवर्दन ।

बाहरी ऐक्य स्नान्तरिक ऐक्य का चीतक होता है स्त्रीर जब तक कलाकार या कवि अपनी अभिव्यक्ति के माध्यम में कुछ नियम-निर्धारण नहीं कर लेता. तब तक यह एकता लाना कठिन हो जाता है। वह अभिव्यक्ति के लिये कुछ बँधे हुए मार्गों को ढूँढ निकालता है. जिनमें से होकर उसकी विशेष श्रनुभूति प्रकाशित होती है। इस प्रकार जब कोई विशेष अनुभति उस विशेष मार्ग-काव्यरूप में होकर अभिव्यक्त होती है, तब उसके कुछ मोटे-मोटे नियम स्वतः बन जाते हैं। यदि ऐसा न हो तो भिन्न-भिन्न प्रकार की अनुभृतियाँ एक ही काव्यरूप में अभिव्यक्त होने लगें जो रूप की दृष्टि से बिलकुल असंभव है। आश्रय यह कि काव्यरूप के बनते ही स्वतः कुछ नियम भी बन जाते हैं. किन्त ये नियम ऐसे नहीं होते जो काव्यरूपों के विकास में बाधक हों। इनसे तो कवि के लच्य श्रर्थात् काव्य में ऐक्य की भावना की ही पूर्ति होती है। बिना काव्यरूपों के ऐक्य लाना कठिन है, तो बिना ऐक्य के सौन्दर्य की लालसा भी व्यर्थ है। काव्यरूपों में यह नियन्त्रण विषय की दृष्टि से किया गया है श्रीर जिस प्रकार एक कलाकार को श्रपनी कला दारा निर्धारित सीमा के भीतर ही विचरना होता है ठीक उसी भाँति काव्य के कर्ता का काव्यरूपों के निर्माण में उनके द्वारा निर्मित सीमाश्रों के भीतर ही श्रमिव्यक्ति का मार्ग भी ढूँढना पड़ता है। क्या चित्रकार, क्या संगीतज्ञ सभी को अपनी सीमा के भीतर ही सौन्दर्य की सृष्टि करनी होती है। चित्रकार श्रपनी सीमा को तोड़कर. संगीतज्ञ संगीत के बन्धनों को अमान्य कहकर सौन्दर्य ला ही नहीं सकता।

कान्यरूपों के उत्तरोत्तर विकास में नवीनता एवं मौलिकता लाने की भावना अत्यधिक सहायक होती है। किन्तु जब परम्परागत अति हुए साँचे में किव ज्यों की त्यों अपनी अनुभूति को ढालकर बाहर अभिन्यक्त करने लगता है तब उसके विकास में अवरोध उपस्थित होने लगते हैं। कारण यह कि जहाँ अनुभूति अपने प्रकृत रूपों में अभिन्यक्ति का साँचा ढूँढ़ निकालती है वहाँ कान्यरूप के लिये अनुभूति का बलिदान किव को नहीं करना पड़ता। अर्थात् किव को साधन के लिये साध्य का बिलदान नहीं करना पड़ता। अर्थात् किव को साधन है जिससे किव की साध्य रूप अनुभूति अभिन्यक्त होती है। किन्तु जब प्राप्त कान्यरूप के साँचे में किव की अनुभूति को व्यंजना के लिये अनुभूति का बिलदान करना पड़ जाता है। ऐसी कान्यरूप के लिये अनुभूति का बिलदान करना पड़ जाता है। ऐसी स्थित में न तो कान्यरूप मौलिकता ला पाता है और न उसके उत्तरोत्तर

विकसित होने के लक्क्या ही दिखाई पड़ते हैं। फलतः काव्य-केत्र में काव्य-रूपों की एक रूढ़ि-सी बन जाती है। कवि कोई विषय लेता है श्रीर उसे उस रूढ साँ चे में ढाल लेता है। अनन्तर उसमें से काव्यरूप उसी भाँ ति कटा-छूँटा सा निकल त्राता है जिस भाँति कुम्हार के बनाए हुए साँचे में से मिट्टी के बर्त्तन एक के बाद एक बिना किसी अभिन्नता के निकलते चले आते हैं। यह बात तो अवश्य है कि विशेष अनुमृति की अभिव्यक्ति किसी विशेष रूप में ही हो सकती है, महाकाव्यमय अनुभृति जब भी अभिव्यक्त होगी सर्गबद्ध प्रवन्ध के ही रूप में। इसी के ऊपर प्रत्येक महाकाव्य का स्वरूप भी निर्मित होगा । किन्तु परम्परागत आते हए साँचे में एक चिह्न भी नवीनता का लाने में संकोच करना काव्य रूपों के विकास में बाघा डालना ही होगा । यही कारण है कि प्रत्येक युग में जब कभी कवियों ने स्वच्छन्दता से काम लिया है, रूप की दृष्टि से काव्य में सदैव परिवर्तन आते गए हैं। ''रीतिकाल'' में आकर काव्यरूप परम्परागत रूढ़ि में वँध-सा गया। अतः कविता का रूप सभी कवियों का प्रायः एक-सा ही मिलता है। यदि मुक्तक-रचना कवियों ने की तो दोहे. कवित्त-सवैये की पद्धति पर श्रीर यदि महा-काव्य रचे गए तो वही परम्परा के साँचे में ढालकर । पर्याप्त समय तक महाकाव्य की रचना में विकास के चिह्न न दिखाई पड़े। "मानस" के बाद त्र्याधनिक काल में जाकर कहीं ''कामायनी'' का स्वरूप विकासोन्मुख दिखाई पड़ा। 'स्वच्छन्दतावाद' के आगमन से काव्यरूपों के विकास के पर्याप्त चिह्न दिखाई पड़े। श्राधनिक गीतिकाव्य रूप की दृष्टि से एक बिलकल नवीन रूप दिखाई दिया श्रीर महाकाव्य के चेत्र में ''कामायनी'' में गीतात्मकता का पट भी रूप के विकास में एक नवीन पग उठाना ही कहा जायगा। काव्यक्तपों में चित्तप्रवृत्ति श्रौर विधान का संबंध

काव्यरूपों में चित्तप्रवृत्ति श्रीर विधान ये दो तत्व विचारणीय हो जाते हैं। कोई भी विषय उस समय तक श्रिभिव्यक्त नहीं हो पाता जबतक कि की मनोवृत्ति या चित्तप्रवृत्ति उस विषय के श्रिनुरूप नहीं बन जाती। जब कि की मनोवृत्ति विषयानुरूप बन जाती है तब श्रिभिव्यक्ति का मार्ग खुल जाता है श्रीर पाठक इन्हीं मनोवृत्तियों के श्रिनुरूप बने हुए काव्यरूप के बीच कि जीवन के प्रति दृष्टिकोण का समुचित श्रध्ययन कर लेता है। एक प्रकार से काव्यरूपों का श्रध्ययन कि की मनोवृत्तियों का श्रध्ययन भी है। क्योंकि ये मनोवृत्तियों ही विषय का निर्वाचन कर काव्यरूपों में उसकी परिणित करती हैं। मनस्तत्ववेत्ताश्रों ने इन मनोवृत्तियों का श्रध्ययन कर मानव में मुख्यत्या

दो प्रकार की चित्तप्रवृत्तियों की श्रीर संकेत किया है, एक तो 'श्रन्तर्मुखी' श्रीर दूसरी 'बहिर्मुखी'। किव भी इसी प्रकार कभी श्रन्तर्मुख श्रीर कभी बहिर्मुख होता है। श्रुन्तर्मुख होने पर किव बाह्य संसार से हटकर श्रपने श्रम्तर्जगत की श्रोर उन्मुख होता है तथा बहिर्मुख होने पर वह संसार के बीच से होकर निकलता है। फलस्वरूप एक श्रीभिव्यक्ति में श्रात्माभिव्यंजना का, तो दूसरी में वस्तु वर्णनात्मकता का प्राधान्य हो जाता है। इस प्रकार कुछ काव्यरूपों का स्वरूप श्रीत भावात्मक श्रीर कुछ का श्रीत वर्णनात्मक हो जाता है।

कवि की चित्तप्रवृत्ति अपने अनुरूप विषय हुँ द कर काव्यरूप का निर्माण करती है, किन्तु कभी विषय कवि के सामने प्रस्तुत होता है श्रीर उसे उस विषय के अनुरूप अपनी मनोवृत्ति को बनाकर काव्यरूप में अभिव्यक्ति करनी होती है। सभी विषय सभी प्रकार के काव्यरूपों में ढलकर एक-सी प्रभावा-त्मकता नहीं ला सकते । काव्य के कुछ रूप ऐसे भी होते हैं जिनमें ऐसे ही जीवन को काव्य का विषय बनाया जाता है जो सर्वाङ्गपूर्ण होने के साथ ही साथ महान् भी हो । ऐसे रूपों में कोई भी महान् जीवन ग्राभिव्यक्त तो किया जा सकता है, किन्तु यहाँ वह प्रभावात्मकता नहीं ह्या पाती जिसको देखने के आदी हम बन जाते हैं। उदाहरणार्थ राम के जीवन को ही लीजिये, उनके नाम मात्र में ही कितनी महत्ता लिपटी हुई है। यह जीवन अपने सर्वोत्तम रूप में अभिन्यक्त होकर महाकान्य का रूप धारण कर सकता है क्योंकि महाकाव्य में जिस सर्वोगपूर्ण महत्ता की श्रपेत्ता होती है वह उनके जीवन में हमें उपलब्ध है। राम के जीवन में "महतांच महच्चयत्" की भावना छिपी हुई है, अस्तु उनका जीवन एक छोटे से मुक्तक से लेकर बड़े महा-काव्य तक में सफलतापूर्वक अभिव्यक्त हो सकता है। किन्तु कृष्ण के नाम के साथ एक गीतात्मक भावना लिपटी हुई है, उनका जीवन कवि के काव्य का विषय बनकर महाकाव्य की सी महत्ता नहीं ला सकता । कारण यह कि उनका जीवन श्रन्यान्य ऐसी घटनाश्रों से श्रापूर्ण है जिनमें च्यापुक प्रभावात्मकता विद्यमान है। जब कभी यह जीवन काव्य का विषय बनेगा उसमें काव्य के अन्यान्य रूप तो सफलतापूर्वक अभिव्यक्त होते हुए दिखाई पड़ेंगे किन्तु महाकाव्य का रूप उतना भव्य कदापि नहीं बन पाएगा।

अशय यह कि कुछ विषय सामग्री ही ऐसी होती है जिसकी अभिव्यक्ति सफलतापूर्वक विशेष काव्यरूप में ही हो जाती है। इस प्रकार कि को एक

R. Introvert and Extrovert:—Psychological types—C. G. Jung.
New York 1923

स्रोर तो चित्तप्रवृत्ति के स्रनुरूप काव्यरूपों की सृष्टि करनी होती है तो दूसरी स्रोर काव्यरूप के स्रनुरूप विषय चुनकर उसके स्रनुरूप स्रपनी चित्तप्रवृत्ति को बनाकर काव्यरूपों का निर्माण करना पड़ता है।

कवि अपनी अनुभूति का प्रेषण काव्यरूप द्वारा किस भाँ ति करता है हसका विचार विधान के अन्तर्गत होता है। रूप का जन्म तो पहले कवि के भीतर ही हो जाता है जिसे हम मानसिक रूप कह सकते हैं। किन्तु यह मानसिक रूप पाठक तक तभी पहुँचाया जाता है जब कि भाषा, छन्द और शैली का सहारा लेकर उस मानसिक रूप को शाब्दिक रूप प्रदान करता है। काव्यरूप के विधान में शब्दों की ध्विन, छन्दों का संगीत एवं लय सभी परमावश्यक तत्व होते हैं। इनके सुन्दर योग द्वारा किसी भी काव्यरूप की प्रभावात्मकता में वृद्धि होती है। इनके तत्वों का सुन्दर गुंकन ही काव्यरूप बनकर कि की अनुभूति को पाठक तक पहुँचा देता है। "रूपभेद" के कारण

"काव्यशास्त्र" में प्रत्येक काव्यरूप की परिमाषा करते हुए आवार्यों ने उनके रचना-विधान की श्रोर भी दृष्टिपात किया है। उन्होंने प्रत्येक काव्यरूप के लिये कुछ आवश्यक तत्व भी निर्धारित कर दिये हैं। किन्तु काव्यरूपों की इन्हों तत्वों की आधारभूमि पर खड़ा करना विकास में बाधा ही डालना होगा। क्योंकि काव्यरूप तो निरन्तर बदलती हुई मानव-मनोवृत्तियों के अनुरूप ही निरन्तर नवीन रूप धारण करते रहते हैं। इस विकास के लिये विधान में उचित परिवर्तन करते रहना ही कल्याणप्रद है। काव्यरूप केवल शास्त्र से संपादित तत्वों की पूर्ति मात्र ही से नहीं बनते, अपितु किन की सची अनुभूति प्रेरणा के बल पर स्वतः अभिव्यक्ति का मार्ग दूँ कर काव्यरूप में परिणत हो जाती है। किन्तु यह अभिव्यक्त रूप सर्वत्र एक सा नहीं रहता। आत्रामा के एक होने पर शरीर कितने मिन्न-भिन्न दिखाई पड़ते हैं। यही कीत्रहल काव्य चेत्र में अनेक काव्यरूपों को देखने के उपरान्त होता है और जब हम छानबीन करते हैं तब हमें इस भिन्नता के मूल कारणों का शान ही जाता है।

(१) सामाजिक अवस्था के कारण रूपभेद

सामाजिक प्राणी होने के नाते किव का समाज से बड़ा ही यनिष्ठ संबंध है। समाज के छोटे से छोटे उलटफेर से प्रभावित होकर किव भाषाभिव्यक्ति करता है। वैदिक युग में आध्यात्मिक मनोवृत्ति के अनुरूप स्वितमों अधिक लिखी गई। इसके पश्चात् एक समय ऐसा आया जब समाज की व्यवस्था

अधिक प्रधान हो गई । इसीलिये वालमीकि और व्यास के महाकाव्यों की रचना हुई । हिन्दी के आदि युग से आधुनिक काल तक कमशः चले आएँ तो हम देखेंगे कि किन-किन परिस्थितियों के बीच होकर निकले हैं हमारे किव और उन परिस्थितियों के अनुरूप कैसे-कैसे आते गए हैं उनके काव्य-रूपों में अनेक परिवर्तन ।

राजनीतिक उथल-पुथल से भरे हुए हमारे श्रादि युग में जिस उत्तेजना की अपेचा थी उसे कवि मुक्तकों में ही अभिव्यक्त कर प्रदान कर सकता था । इन्हें हम साधारण रूप से वीरगीत कहते हैं । यही कारण है कि वीर-गीतों में वीरयुग की स्पष्ट भालक हमें मिलती है। इन वीरमीतों की रचना के लिये कवियों ने रगस्थली में उपयुक्त छप्पय श्रौर कवित्त को ही अधिक उपयुक्त समभा । इन्हीं में वीररसात्मक भावों की व्यंजना अपने मुन्दर रूप में हुई। कहना न होगा कि परिस्थितियों ने ही वह प्रेरणा कवियों में उत्पन्न कर दी जिससे छुप्पय श्रीर कवित्त की पद्धति का प्रादुर्भाव मुक्तक काव्य में हुआ । युग की ग्रस्तव्यस्त परिस्थितियों के बीच राज्याश्रित चारण बैठकर अपने हृदय का राग सुनाते अथवा कोई सुव्यवस्थित कलापूर्ण महाकाव्य निर्माण करते, यह ऋसंभव ही था। उसे तो समय समय पर स्वयं रणाचेत्र में जाकर कविता-पाठ द्वारा वीरों को प्रोत्साहित करना पड़ता था। राजसभा में तो कविता-पाठ करना उसका काम ही था ऐसी स्थिति में चाहे वह दरबार होता, चाहे रणस्थल, मुक्तक रचना द्वारा ही वह अपने उद्देश्य की पूर्ति कर सकता था। यही कारण है कि एक स्थान पर जहाँ उसने परिस्थितियों के अनुकूल वीररसात्मक मुक्तकों की रचना की वहाँ दूसरे स्थान पर शृंगार-रस भरे मक्तक रचे।

मध्यकाल में भगवद्भिक्त की भावना ने अभिव्यक्ति के च्रेत्र में गीतों का प्रादुर्भाव किया। कबीर, सूर, तुलसी के पदों का उद्भव परिस्थिति के अनुरूप ही हुआ। एक अग्रेर तो आत्माभिव्यंजना के फलस्वरूप आत्म-कल्याणाश्रित एवं विश्वकल्याणाश्रित पदों की रचना हुई तो दूसरी अग्रेर जिस सामंजस्य की परम आवश्यकता थी उसे भी येन केन प्रकारेण ला उपस्थित करना ही था। इस अग्रेर तुलसी का स्वर सबसे अधिक ऊँचा उठा। इसी प्रेरणा के बल पर महाकाव्य 'मानस' की रचना उन्होंने की। इस प्रकार सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों के अनुरूप ही एक अग्रेर इस काल में गीतों का स्नोत फूट पड़ा तो दूसरी और महाकाव्य रचना हुई।

क्रमशः जब कवियों को शाही दरबार में आश्रम मिलने लगा तब काव्य

के रुख ने पलटा खाया। दरबार की शाही शान-शौकत से कवि इतना प्रभावित हुआ कि उसकी अभिव्यक्ति में वही वैभव कूट-कूट कर भर गया। "रीतिकाल" में दरबार के अनुकूल मुक्तक रचना ही अधिकतर हुई।

श्राधिनिक काल में श्राकर जब कवि पाश्चात्य सम्यता से प्रमावित हुश्रा तब काव्य चेत्र भी उससे श्रळूत न बचा। व्यक्तिवाद की लहर ने श्रमि-व्यक्ति के स्वरूप में नवीनता ला दी श्रीर हमारा गीतिकाव्य पश्चिम के 'लिरिक' का मानों उपजीवी ही बनकर स्त्रा गया। मध्यकाल के कवियों में ही नहीं प्रत्युत सम्पूर्ण समाज में परलोक का विश्वास स्थिर था। परन्तु 'भारतेन्द्र' श्रौर उनके परवर्ती कवियों में हम उस परलोक विश्वास के स्थान पर इहलोकवाद की अनुभृति देखते हैं, फलतः पुराने छन्द एवं पुराने रूप धीरे धीरे कवियों का साथ छोड़ने लगे और उत्तरीत्तर नवीन छन्दों एवं रूपों की उद्भावना होने लगी। भारतेन्द्र के समय की स्वातन्त्र्य-भावना ने जब तक विद्रोह का रूप न धारण कर लिया था, कवियों ने प्रबन्धकान्यों की रचना की: किन्तु 'स्वच्छन्दतावाद' के आगमन ने पुरानी परिपाटी के प्रति विद्रोह की भावना से नए रूपों एवं छन्दों में भावाभिन्यक्ति की ऋोर कवियों को उन्मुख किया। आधुनिक काल में आकर महाकाव्य, गीतिकाव्य, मुक्तक, खंडकाव्य, गीतिनाट्य त्रादि त्रानेक प्रकार के काव्यरूपों में कवियों ने भावा-भिव्यक्ति की । ऋस्त, हम देखते हैं कि समाज की भिन्न-भिन्न अवस्याओं में कवि की स्रात्मा भिन्न-भिन्न प्रकार से तृप्ति का मार्ग निकालती है। प्रयास की इसी भिन्नता के मूल में काव्यरूप के मेद का रहस्य छिपा हुन्ना मिलेगा। (२) जीवन के प्रति दृष्टिकोण के कारण रूपभेद

सामाजिक परिस्थितियाँ बदल कर समाज की भावनात्रों को ही बदल देती हैं। कवि भी उनसे प्रभावित होता है। एक भावना के पट पर दूसरी भावना का पट पड़ते ही उसके जीवन का दृष्टिकीए ही बदल जाता है। वह जीवन को किसी विशेष दृष्टिकोग से देखने लगता है। कवि का यह दृष्टि-कोण प्रत्येक युग में देशकाल की प्रवृत्तियों के अनुसार ही बदला करता है। जिस कवि की प्रवृत्ति अधिक आत्माभिन्यंजक होगी वह गीतों की और उन्मुख होगा, जिसकी प्रवृत्ति लोक जीवन के साथ तन्मयता का अनुभव करेगी वह महाकाव्य की स्रोर प्रवृत्त होगा। 'छायावाद' युग में आकर व्यक्तिवाद की लहर बही; उससे जीवन एक नवीन दिशा की स्त्रोर बह चला । अपने ही सुख-दु:ख की अभिव्यक्ति, अपने जीवन का गान सुनाना

कवियों का एकमात्र लच्य वन गया। इस नवीन दृष्टिकीण ने काव्य के जिस रूप को जन्म दिया वह बिलकुल ही ऋनोखा दिखाई पड़ा।

जीवन को देखने का एक दूसरा दृष्टिकोण भी किवयों का रहा है। वह है उसे अपने सर्वोत्तम रूप में देखने की दृष्टि एवं उसे अपने दृष्टिकोण द्वारा सर्वोत्तम बनाने की अभिलाषा। इस अभिलाषा से प्रेरित होकर किव की भावना उपदेश, नीति एवं वैराग्य प्रधान हो जाती है। फलतः जिन काव्य-रूपों में उनकी ये भावनाएँ अभिव्यक्त होती हैं उनका रूप मुक्तकों का ही दिखाई पड़ता है। अधिकांशतः संत किवयों का दृष्टिकोण ऐसा ही रहा, अतः उनके काव्य का रूप सामान्यतः मुक्तकों का ही है।

यहीं पर एक बात श्रीर जो उल्लेखनीय हो जाती है वह यह है कि जो काव्य 'स्वान्तः सुखाय'' न होकर विशेषकर दरवारों के लिये ही लिखा गया, जिनका ध्येय मनोरंजन था, 'स्वान्तः सुखाय'' या साधना नहीं, उनका रूप भी श्रिषकांशतः सुक्तक या पाठ्य-काव्य का हो था। दरवार के निमित्त लिखी गई किवता का रूप श्रिषकांशतः प्रवन्धमय नहीं हो सका। क्रमबद्ध रूप में भावाभिव्यक्ति के लिये दरबार में पर्याप्त समय कहाँ था श वहाँ तो थोड़े समय में ऐसी रचना की श्रावश्यकता थी जो श्रपने छोटे श्रीर संविप्त रूप में श्राक्षयदाता को प्रभावित करती। श्रतः राज्याश्रित भाटों ने दोहे श्रीर किवत्त-सवैयों में ही श्राधकतर भावाभिव्यक्ति की।

(३) अनुभूति के विस्तार की सीमा के कारण रूपभेद

जीवन श्रीर काव्य श्रविच्छिन्न हैं। इसी विचारधारा से श्रागे बढ़कर हम जिस नवीन तथ्य पर पहुँच जाते हैं, वह काव्यरूपों के मेद का एक दूसरा कारण भी प्रतीत होता है। जीवन की नाप-जोख दो प्रकार से होती है—एक तो उसके श्राल्पकालीन श्रीर दीर्घकालीन प्रभाव से श्रीर दूसरे जीवन की सीमा के परिमाण-जान से। जीवन से काव्य में जीवनानुभव का ही श्रर्थ लिया जाता है। जीवनानुभूति की सीमा प्राणिशास्त्रीय ढंग से जन्म श्रीर मृत्यु के दो छोरों के बीच होती है, पर काव्य में मानव जीवन के तीन बिन्दु होते हैं—एक विकास का श्रारम्भ, दूसरा विकास की पूर्णता श्रीर तीसरा विकास का उत्तरकालीन वैभव। इन तीनों बिन्दु श्रों के बीच से ही मानव-जीवन के श्रारोह श्रीर श्रवरोह का नानाविध वैचित्र्य देख पड़ता है। इस प्रकार का पूर्ण जीवन जब किसी कथा के प्रतीक द्वारा प्रकट किया जाता है, तब यह कथा जीवन के पूर्ण विस्तार की श्रिभिन्यिक्त होने कारण महान् रूप धारण करती हुई दिखाई पड़ती है; इसी कारण महाकाव्य का जन्म

होता है। श्रीर जब कभी विस्तार की यह सीमा कम होती है, जब जीवन के एक खंड की मार्मिक घटना श्रथवा श्रम्भृति रूप ग्रहण करती है तब श्रभिव्यक्ति का स्वरूप भी खंडकाव्य काव्य का होता है। कभी जीवन का विस्तार देखने में तो बड़ा मालूम पड़ता है परन्तु श्रात्मानुभव की दृष्टि से श्रथवा श्रारोह व श्रवरोह की दृष्टि से उतना उत्कृष्ट नहीं होता, तब वह महाकाव्य न कहा जाकर केवल प्रवन्धकाव्य कहा जाता है। श्रल्पकालाश्रयी श्रम्भृति श्रवंध रूप में श्रभिव्यक्त होती है; मुक्तक में किसी भी च्या की श्रम्भृति श्रवंध रूप में श्रभिव्यक्त होती है; मुक्तक में किसी भी च्या की श्रम्भृति श्रवम् है श्रीर गोतिकाव्य में किसी तीव्रतम च्या की एवं श्रपनी निजी श्रम्भृति की व्यंजना को स्थान मिलता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि जीवन के श्रथवा जीवनानुभृति के विस्तार के मेद से काव्यरूपों में श्रमेक मेद हो जाते हैं।

कभी तो जीवन के अल्पकालाश्रयी च्रण् किन को प्रभावित करते हैं, तो कभी वह प्रलम्बकालाश्रयी च्रणों से प्रभावित होता है। जीवन के अल्पकालाश्रयी च्रणों की अनुभृतियाँ भी अल्पजीवी होती हैं और प्रलम्बित च्रणों का प्रभाव भी अपेचाकृत दीर्घकालीन होता है। इन्हीं के तारतम्य से कुछ विषयों का प्रभाव अपनी तीव्रता को पहुँचकर शीघ्र ही हलका पड़ने लगता है तो कुछ विषय अधिक काल तक प्रभाव की तीव्रता को बनाए रखने की च्रमता रखते हैं। इसी के अनुरूप काव्य के दो प्रमुख भेद हो जाते हैं, एक भावात्मक और दूसरा वर्णनात्मक। किन्तु एक अवस्था वह भी होती है जब किन की अभिन्यिक में इन दोनों का योग दिखाई पड़ने लगता है। अर्थात् जब किन के काव्यरूप में अल्पकालाश्रयी च्रणों की भावात्मकता एवं प्रलम्बित च्रणों की वर्णनात्मकता दोनों का मेल हो जाता है। इस प्रकार काव्य के अवन्ध, प्रबन्ध और वन्धावन्ध रूप हमारे समच प्रस्तुत हो जाते हैं।

(४) भीतरी प्रेरणा के कारण रूपभेद

य बाह्य रूप किव की भीतरी प्रेरणा से अस्यिधिक प्रभावित होते हैं। कारण यह कि भीतरी प्रेरणा क बल पर ही तो किव बाह्य रूप की सृष्टि करता है। साहित्य के इतिहास में हम देखते हैं कि जितने छन्द और उनकी पद्धतियाँ तथा अनेकानेक काव्यरूप जन्म लेते और विकसित होते गए, इनके मूल में किव की भीतरी प्रेरणा ही कार्य करती हुई मिलेगी। जब किव उत्साह की प्रवृत्ति को लेकर चला तब छुप्य जैसे छन्दों ने अनायास रूप प्रहण कर लिया। जब किव को श्रंगार, नीति, वैराग्य अथवा उपदेश की

सूच्म दृत्ति से प्रवल प्रेरणा मिली तब दोहे जैसे छुन्द की पद्धति को जन्म मिला है।

इसी प्रकार अन्य भीतरी प्रेरणा अनुरागप्रवण प्रवृत्ति एवं शोक आदि की भावना ने जब अपने निसर्ग सुन्दर मार्ग से बहना चाहा तो पदों और गीतों को जन्म मिला। श्रीर जब श्राधुनिक युग का किव श्रपनी स्वतन्त्र प्रतिभा को अभिव्यक्त करता है तब अतुकान्त बन्धनहीन छन्दों को जन्म मिलता है। इसीलिये आलोचकों का विश्वास है कि अनुमृति की प्रबलता श्रीर विशेषता देशकाल के श्रनुसार नाना छन्दों एवं रूपों को जन्म देती है। जिस युग की कवि लोक-साहित्य के सामान्य स्तर से बहुत प्रभावित रहता है उस युग में लोकगीतों से वह ब्रानेक छन्दों श्रीर रूपों से पेरणा पाता है। तुलसी ने 'सोहर', 'बरवै' लिखे और त्राज भी आधुनिक कवि कजली, लावनी त्रादि लोकगीतों के छन्दों से प्रभावित हुए हैं। इसी प्रकार कभी-कभी लोक-विश्वास एवं लोक-कथानक काव्यरूपों पर प्रभाव डालते रहते हैं। कवि श्रपने काव्य में ऐसी वातों का समावेश करने लगता है जो काव्य में उतना उपयुक्त नहीं होता श्रथवा वर्जित होता है, किन्तु वे ही बातें जब प्रसंगानुसार पढ़ी जाती हैं तब वे काव्य का गुख बन जाती हैं श्रौर हमपर उनका श्रधिक प्रभाव पड़ने लगता है। शुक्लजी ने श्रपने इतिहास में कहा है कि 'जब जब शिष्टों का काव्य पंडितों द्वारा बँधकर निश्चेष्ट श्रीर संकुचित होगा तब-तब उसे सजीव श्रीर चेतन प्रसार देश की सामान्य जनता के बीच स्वच्छन्द बहती हुई प्राकृतिक भावधारा से जीवन-तत्व ग्रहण करने से ही प्राप्त होगा।' श्राशय यही है कि जब श्राभिव्यक्ति का रूप बिलकुल रूढ़ श्रीर परम्परा से बिलकुल पिटा हुन्ना हो जाता है, तब कवियों का ध्यान समय की उन प्रचलित शैलियों पर जाता है जिनमें लोक-हृदय का सीधा श्रीर सचा उद्गार प्रकट होता है। जयदेव श्रीर विद्यापति के काव्यरूप पर लोकगीतों का प्रभाव स्पष्ट रूप से पड़ा । तुलसी के 'नह्छु' की रचना भी लोकगीतों की प्रेरणा से हुई। श्राधुनिककाल में श्राकर भारतेन्त्र, रामकृष्ण वर्मा, माधव शुक्ल, पद्मकान्त मालवीय श्रीर 'निराला' भी इसी लोकगीतों के माधुर्य को अपनाए बिना न रह सके।

विषय श्रौर छन्द की एकता होने पर भी दो भिन्न-भिन्न प्रेरणा से श्रीभिव्यक्त होने वाले काव्यरूप कितने भिन्न हो जाते हैं यह कबीर के दोहों

⁻१. हिन्दी साहित्य का इतिहास-रामचन्द्र शुक्ल-पृष्ठ ७२५,

श्रीर राजस्थानी प्रेमकाव्य ''ढोला मारु रा दूहा'' से स्पष्ट किया जा सकता है। श्रनुरागप्रवर्ण प्रवृत्ति के श्रनुरूप जहाँ 'ढोला मारू'' का कवि श्रपने काव्य की नायिका द्वारा यह भावाभिव्यंजित करता है—

> राति जु सारस कुरलिया, गुंजि रहे सब ताल । जिनकी जोड़ी वीछड़ी, तिस्का कवन हवाल ।।

> > [५३ ढोला मारू रा दूहा]

वहाँ लौकिक स्तर से ऊपर उठी हुई कबीर की पारलौकिक भावना उसी दोहे के सम्पूर्ण रूप को 'गोविन्द' शब्द के प्रयोग से विकुल बदल देती है—

ऊँबा कुत्रालयाँ, गराजि भरे सब ताल। जिनि पे गोविनद बीह्युटे, तिनको कौण हवाल।। २।। किवीर ग्रंन्थावली

एक की प्रेरणा लौकिक विरह की भावना है तो दूसरे की प्रेरणा पार-लौकिक विरह (वियोग) की भावना है। फलतः प्रेरणा के अनुरूप दोनों काव्य रूपों में अन्तर आ गया है। एक लौकिक प्रेम-काव्य में रखा जाता है दूसरा पारलौकिक मुक्तकों में। विभिन्न काव्य रूपों के स्नोत

हिन्दी में कुंछ काव्यरूप तो सीधे संस्कृत से श्राए हैं, जैसे महाकाव्य, खरडकाव्य श्रीर मुक्तक, किन्तु कुछ काव्यरूप श्रपभंश से ज्यों के त्यों गृहीत हुए हैं। महाकाव्य की रचना जिस रूप में हिन्दी में हुई उसमें श्रन्यान्य तत्त्व संस्कृत महाकाव्यों में श्रवश्य गृहीत हुए, किन्तु उसकी शैली श्रपभंश से ही प्रेरित हुई। 'रामचिरतमानस' की दोहे-चौपाई की शैली तुलसी की मौलिक शौली नहीं। इसकी प्रेरणा सिद्धों के काव्य से मिली। इन सिद्धों में सरहपाद श्रीर कृष्णाचार्य के काव्यों में चौपाई श्रीर दोहे की शौली मिलती है। यह शौली अपभंश की प्रानी शैली कही जाती है जिसमें दस या बारह चौपाइयों के पश्चात् 'धत्ता' या 'उल्लाला' लिखने का प्रचलन श्रीष्क था। किन्तु जिस छन्द को हिन्दी में चौपाई कहा गया है वह श्रपभंश में दो प्रकार से उपलब्ध है। एक तो 'पज्किटका' श्रीर दूसरा 'श्रिलिल्लह।' श्रपभंश का यही 'श्रिलिल्लह' छन्द हिन्दी की चौपाई से बहुत कुछ सम्य रखता है। श्रान्तर केवल लघु गुरु का है। जहाँ चौपाई के श्रन्त में गुरु होते हैं, वहाँ 'श्रिलिल्लह' में दो लघु का होना श्रावश्यक माना जाता है। इस प्रकार दस या बारह-बारह श्रिलिल्लह या पज्किटका के पश्चात् धत्ता या उल्लाला

रखने की शैली को अपभ्रंश में 'कड़वक़' नाम से पुकारा गया।' हिन्दी में यही शैली यहीत हुई।

इसी प्रकार दोहे की पद्धति जिसने एक विशिष्ट काव्यरूप का श्राकार प्रहरण कर लिया, वह भी सीधे अपभ्रंश से ही हिन्दी में श्राई।

कुछ काव्यरूपों की शैलियाँ लोकगीतों से हिन्दी काव्यधारा में गृहीत हुई। 'सोहर' की शैली में तुलसी ने 'रामलला नहळू' की रचना की। इसी प्रकार कजली, लावनी, बिरहा, मलार ब्रादि लोक गीतों की विभिन्न शैलियों में भी ब्राधुनिक काल के विशेषकर भारतेन्दु युग में मुक्तक निर्मित हुए। इसी युग के मुक्तक काव्यरूप पर उर्दू के 'गज़ल' श्रीर 'रेखता' का भी प्रभाव पड़ा।

हमारा अधुनिक 'गीतिकाव्य' पाश्चात्य 'लिरिक' का उपजीवी बनकर आया और 'बन्धाबन्ध काव्य' के कुछ नाट्यात्मक रूपों की प्रेरणा भी कवियों को पश्चिम से मिली। 'गीतिनाट्य', नाटकीय गीति' आदि काव्य-रूपों पर पश्चिम के 'लिरिकल-ड्रामा' और 'ड्रेमेटिक लिरिक' का प्रभाव स्पष्ट है।

काव्य-रूप की उपर्युक्त मीमांसा इस निष्कर्ष पर ले जाती है कि 'रूप' कि की अन्तः-पेरणा का ऐसा बाह्य शब्दमय स्वरूप है जिसके सहारे उसकी अमूर्त पेरणा को मूर्त रूप मिलता है। किव को प्रेरणा का स्वरूप तो अमूर्त होता है किन्तु काव्यरूप द्वारा वह उस अमूर्त को मूर्त रूप प्रदान करता है। जब किव की अनुभूति पाठक के अन्तः प्रदेश में भी अमूर्त रूप में अंकित हो जाती है तभी काव्यरूप की सार्थकता समभी जाती है। किव का उद्देश्य मानस-अवस्थाओं का अनुकरण है; यह अनुकरण किस प्रकार होता है इस पर विचार करने पर यह अवगत होता है कि शब्द ही वह सुंदरतम प्रतीक है जो अनुभूति को अपने पूर्ण रूप में अभिव्यक्त करने में सच्चम है। किन्तु शब्दों में पूर्ण चमता तभी आती है जब वे किसी भाषा का रूप प्रहण करते हैं। इस प्रकार एक ओर किव की अनुभूति रहती है तो दूसरी ओर उसकी अभिव्यक्ति का साधन। किन्तु किस शैली में होकर विशेष अनुभृति अभिव्यक्ति हो और पाठक पर अपना अनुरूप प्रभाव डाल सके, यह किव को देखना पड़ता है। यही जिज्ञासा किव में उस प्रतिभा को जन्म देती है जिसके सहारे वह

हिन्दी साहित्य की भूमिका-त्र्राचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के त्र्राधार पर पृष्ठ ५६ ।

त्रपने प्रतीकों को एक विशिष्ट शैली में सँजो कर पाठक के समन्न रखने में समर्थ होता है। शब्दों का सुव्यवस्थित गठन भावों को मूर्त रूप प्रदान करने के पश्चात् त्रानुभूति को ऐसे साँचे में ढाल देता है, जिससे अभिव्यक्ति में पूर्णता त्रा जाती है। इसी विशिष्ट साँचे को हम काव्यरूप की संज्ञा देने लगते हैं। अतएव काव्यरूप एक ऐसा बाहरी प्रतीक बन जाता है जो कि के अन्तरतम में भंकृत होते हुए अनुभूति के स्वरों को सुस्वर रूप में अकट करता हैं।

संगीत कला को लें तो हम देखेंगे कि वह स्वरों का सुव्यवस्थित एवं सुस्वर संघटन ही तो है। यही सुस्वर संघटन जब विशेष शैली में होकर श्रिमिन्यक्त होता है तो विशेष राग-रागिनियों को जन्म मिलता है। ठीक इसी प्रकार काव्यरूप वह सुन्दरतम प्रतीक है जिसमें कवि को अनुमृति सुचार रूप में श्रमिव्यक्त होती है। यही सुचारता प्रभावात्मकता जाती है। वह कवि के प्रातिभज्ञान के ऐक्य का द्योतक भी है और साथ ही कवि के अन्त:-स्थल में उत्पन्न होने वाली समस्त भावनात्रों को पाठक तक उसी रूप में पहँचाने का एककात्र साधन भी है। वास्तव में देखा जाय तो काव्यरूप वह मध्यबिन्दु है जिससे हम दो बिन्दुश्रों के बीच का ज्ञान करते हैं। इसलिये इस रूप का विश्लोषण ही काव्य की ठोस समीचा है। कवि-कर्म की दृष्टि से विचार करते हैं तो इम कवि-प्रतिभा, श्रुत श्रीर श्रभ्यास तीनों का विश्ले-घण करके काव्यरूप को परखते हैं स्त्रौर यदि सहृदय के दृष्टिकोण से विचार करते हैं तो जिन तत्वों के द्वारा काव्य अपना प्रभाव प्रकट करता है उनका विश्लेषण करते हैं। अतः देशकाल और व्यक्ति सीमित भाषा का आवरण, शब्द-शक्ति, छुन्द श्रीर रस सभी का ध्यान उसमें श्रा जाता है। काव्यरूप के विवेचन में इस प्रकार प्रथम तो आलोचक उस प्रेरणा का विश्लेषण करता. है जिसके सहारे अनुभृति रूप धारण करती है। तदुपरान्त उस शैली का विश्लेषण करता है जिसके सहारे वह अनुभूति आकर्षक रूप प्रह्णा करती है। जब पाठक या त्रालोचक की यह जिज्ञासा—कि किस प्रकार किस काव्य-रूप ने उसके हृदयपटल पर सुन्दर प्रभाव डाला, किस प्रकार कवि ने अपनी श्रनुभूति एवं भावों को शब्दों का बाना पहना कर काव्यरूप में प्रकट किया-भूर्ण हो जाती है, तब काव्यरूप के कुछ नियम स्वतः निर्धारित हो जाते हैं। ये नियम जब तक समय और विचारों के अनुरूप भिन्न-भिन्न परिवर्तनों को अपने में प्रहण करते जाते हैं तब तक काव्यरूप निश्चय विकास की स्रोर स्रमसर होता जाता है; किन्तु जब स्रालोचक उस रूप को स्रादर्श

मानने लगता है तो काव्य शारीर ऐसा बँध जाता है जिसमें उसकी श्रातमा— किव की श्रनुभूति—एक निश्चित सीमा में बँधकर तहपने लगती है श्रीर काव्यरूप रूढ़ बन जाता है। फलतः उसमें विकास का पथ श्रवरुद्ध हो जाता है। श्रतएव जिस प्रकार काव्य किव के हृदय का उन्मुक्त गान होता है उसी प्रकार काव्यरूपों के विकास में भी श्रालोचक की उन्मुक्त भावना एवं सहृदयता का योग परमावश्यक हो जाता है।

काव्यरूप की इस विवेचना का श्रर्थ तो प्रबन्ध के पूर्ण होने पर ही प्रकट होगा, श्रथवा भिन्न-भिन्न स्थलों से उसका विस्तार होगा। तथापि संत्तेष में यिद कहें तो एक ही बात कही जा सकती है कि काव्यरूप वह प्रतिभा है, वह शब्दमयी भौतिक मूर्ति है जो किव श्रीर पाठक को चेतन लोक में एक कर देती है। मानों काव्यरूप जड़ चेतनता की ग्रंथि हो। यही कारण है कि काव्यरूप की सच्ची परख होते ही मनुष्य की जड़ हिष्टि श्रीर गुण-दोष विवेक जाता रहता है श्रीर वह काव्यात्मा का सहज सुन्दर रूप देखने में समर्थ होता है। काव्यरूप की महत्ता इस दृष्टि से श्रपरिमेय हो जाती है श्रीर हम उसकी विवेचना विविध प्रकार से करने लगते हैं।

द्वितीय श्रध्याय

काव्य का विभाजन

संस्कृत में काव्य का विभाजन

संस्कृत में काव्य की विस्तृत एवं गम्भीर मीमांसा 'काव्य शास्त्र' या 'श्रलंकार-शास्त्र' के श्रन्तर्गत हुई जिसमें काव्य की उत्पत्ति, उसकी श्रात्मा, उसके विभिन्न रूप, उसका विभाजन, श्रन्यान्य प्रकार के किव श्रीर उनके लक्ष्ण, श्रलंकार, रस, गुण-दोष, उद्देश्य तथा सिद्धान्त श्रादि सभी श्रंगों पर विस्तारपूर्वक चर्चा की गई। इस दृष्टि से भारतवर्ष में ''काव्यशास्त्र'' की सीमा, पश्चिमी काव्यशास्त्र की तुलना में श्रिष्क व्यापक सिद्ध होती है। पश्चिम में ''श्रलंकार-शास्त्र'' को भिन्न शास्त्र माना गया श्रीर उसका श्रन्तर्भाव ''काव्यशास्त्र'' के भीतर नहीं हुश्रा।

संस्कृत में भरत का "नाट्यशास्त्र" प्राचीन ऋलंकार-प्रनथ माना जाता है। श्रीर विद्वानों का कथन है कि इसी से काव्यशास्त्र का इतिहास मी श्रारम्भ हुश्रा। कुछ लोगों ने "श्रान्नपुराण" को सर्वप्राचीन माना है किन्तु इस मत का प्रायः बहुतों ने खंडन किया। श्रास्तु भरत ही सर्वप्राचीन श्राचार्य ठहरते हैं। इनके पश्रात् भामह का "काव्यालंकार", दंडी का "काव्यादर्श", उद्भट का "श्रालंकार सारसंप्रह", वामन का "श्रालंकार स्त्र", रद्भट का "काव्यालंकार", श्रानन्दवर्धन का "वन्यालोक", राजशेखर की "काव्य मीमांसा", कुन्तक का "वकोक्ति जीवितम्", धनञ्जय का "दशरूपक", भोज का "सरस्वती कंठाभरण्", मम्मट का "काव्यप्रकारा", रय्यक का "श्रालंकार सर्वस्व", जयदेव का "चन्द्रालोक", भानुदत्त की "रस मंजरी" श्रीर "रस तरंगिणी", विश्वनाय का "साहित्य दर्पण्",

१. वी॰ पी॰ काणे द्वारा संपादित ''साहित्य दर्पण्''--पृ० ₹

केशव मिश्र का ''त्रालंकार शेखर'' श्रौर जगन्नाथ का ''रस गंगाधर'' श्रादि काव्यशास्त्र के ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं।

इन श्राचायों में हमारा संबंध कुछ ही श्राचायों से हैं जिन्होंने काव्य के रूप एवं उसके वर्गीकरण पर श्रिषक विचार किया है। इनमें हम भामह, दएडी, श्रानन्दवर्द्धन, राजशेखर, मम्मट श्रौर विश्वनाथ को ही लेते हैं श्रौर इनकी परिभाषा एवं विभाजनाधार को लेकर हम संस्कृत में काव्य के विभाजन श्रौर उसके श्रन्यान्य स्वरूपों को देखेंगे।

- १. (क) 'शब्दार्थों सहितों काव्यं गद्यं पद्यञ्च तिद्द्धा ।
 संस्कृतं प्राकृतं चान्यदपभ्रंश इति त्रिधा ।।१६।।
 सर्गबन्धोऽभिनेयार्थे तथैवाख्यायिकाकथे ।
 त्र्यनिबद्धञ्च काव्यादि तत्पुनः पञ्चधोच्यते ।।१८।।
 त्र्यनिबद्धं पुनर्गाथाश्लोकमात्रादि तत् पुनः ।
 युक्तं वक्रस्वभावोक्त्या सर्वमेवैतदिष्यते' ।।३०।।
 —ए० २,३,४ काव्यालंकारः १ परि०, भामह
 - (ख) 'गद्यं पद्यञ्च मिश्रञ्च तत् त्रिधैव व्यवस्थितम् ।
 पद्यं चतुष्पदी तच्च वृत्तं जातिरिति द्विधा ।।११।।
 छुन्दोविचित्यां सकलस्तत्प्रपञ्चो निदर्शितः ।
 सा विद्या नौस्तितीर्षूणां गम्भीरं काव्यसागरम् ।।१२।।
 मुक्तकं कुलकं कोषः सङ्घात इति तादृशः ।
 सर्गवन्धांगरूपत्वादनुक्तः पद्यविस्तरः' ।।१३।।

—'काव्यादर्शं' प्रथम परि०, पृ० ८, ६, दंडी।

- (ग) मुक्तकप्रबन्धविषयत्वेन । ताविष प्रत्येकं पञ्चधा । शुद्धः, चित्रः, कथोत्थः, संविधानकम्ः श्राख्यानकवांश्च । तत्र मुक्तेतिवृत्तः शुद्धः । स एव सप्रपञ्चश्चित्रः । वृत्तेतिवृत्तः कथोत्थः । सम्मा-वितेतिवृत्तः संविधानकम्ः । परिकल्पितेतिवृत्तः श्राख्यानकवान् ।
 - 'काव्यमीमांसा', राजशेखर नवम ऋष्याय, पृ० ४६
- (घ) 'श्रव्यं श्रोतव्यमात्रं तत्पद्यगद्यमयं द्विधा ।।३१३।। छन्दोबद्धपदं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम्। • द्वास्यां तु युग्मकं संदानितकं त्रिभिरिष्यते' ।।३१४।।

—'साहित्यदर्पण', विश्वनाथ I

संस्कृत में काव्य का विभाजन प्रथम तो दृश्य श्रीर श्रव्य इन दो बहे भागों में हुश्रा है। तत्पश्चात् श्रव्य काव्य के अन्तर्गत गद्य, पद्य, श्रीर मिश्र ये तीन भेद रखे हैं, श्रीर फिर पद्य का विभाजन बन्ध की दृष्टि से प्रबन्ध श्रीर मुक्तक या अनिबद्ध इन दो भागों में हुआ। प्रथम भेद के अन्तर्गत महाकाव्य श्रीर खंडकाव्य की गणना की गई तथा मुक्तक का विभाजन संग्रह की दृष्टि से 'कोष' श्रीर 'संघात' में किया गया। एक तीसरे प्रकार का विभाजन संग्रह का दृष्टि से 'कोष' श्रीर 'संघात' में किया गया। एक तीसरे प्रकार का विभाजन श्रिय की दृष्टि से भी काव्य का हुआ है। जिसमें उत्तम, मध्यम श्रीर अधम ये तीन भेद किये गए हैं। किन्तु रूप की दृष्टि से ऐसे विभाजन का काव्यरूपों के श्रध्यदन में कोई महत्व नहीं।

संस्कृत में काव्य का विभाजन ''दृश्य श्रौर श्रव्य''—इन्द्रियों को प्रभा-वित करने की दृष्टि से किया गया श्रौर इसके श्रम्तर्गत श्रौली की दृष्टि से जो तीन भेद किये गये उनमें से प्रस्तुत निबन्ध का संबंध केवल पद्य से हैं। इस पद्य के विभाजन की शैली प्रायः सभी श्राचार्यों की एक ही सी रही। सभी ने उसे बन्ध की दृष्टि से विभाजित करने का प्रयास किया श्रौर

[&]quot;कलापकं चतुर्भिश्च पञ्चभिः कुलकं मतम् । गद्यपद्यमयं कान्यं चम्पूरित्यभिषियते"॥ ३३६॥ —साहित्यदर्पण, पृ० ३५२, ३५८, विश्वनाथ कविराज।

[&]quot;१६६, काव्यं प्रेच्यं अव्यं च ।। १ ।।
२००, अव्यं महाकाव्यमाख्यायिका कथा चम्पूरनिबद्धं च ।। ५ ।।
२०५, अनिबद्धं मुक्तकादि ।। १० ।।
२०६, एकद्वित्रिचतुरुळुन्दोभिर्मुक्तक-संदानितक-विशेषक - कलापकानि

२०७, पञ्चादिभिश्चतुर्दशान्तैः कुलकम् ॥ १२ ॥ २०८, स्वपरकृतस्क्तिसमुञ्चयः कोषः" ॥ १३ ॥ —'काव्यानुशासन' ग्र० ८; स्०३, ५, ६, हेमचन्द्र ॥

[&]quot;सर्गवेन्धो महाकाव्यं तत्रैको नायकः सुरः ।। ३१५ ।। खंडकाव्यं भवेत्काव्यस्यैकदेशानुसारि च । कोषः श्लोकसमूहस्तु स्यादन्योन्यानपेत्रकः" ।। ३२६ ।। —साहित्यदर्पण, पृ० ३५३-३५६. परिच्छेद ६.

काव्यप्रकाश....मम्मट, पृ० उल्लास, पृ० १५,१८,१६.

इस प्रकार जो काव्यरूप हमारे समज्ञ प्रस्तुत किये वे हैं महाकाव्य, खंडकाव्य और सुक्तक।

संस्कृत के ये काव्यरूप श्रागे श्राने वाली सभी भाषाश्रों में प्रचलित होते चले गए। पालि प्राकृत श्रीर श्रपभ्रंश में भी महाकाव्य, खंडकाव्य श्रीर मुक्तक ये तीनों रूप विशेष रूप से उपलब्ध हुए। श्रपभ्रंश से निकला हुश्रा भाषा हिन्दी में भी ये सभी रूप देखने को मिले। किन्तु ज्यों-ज्यों काव्य का विकास होता गया काव्य के नवीन रूप भी उत्तरोत्तर जनम लेते गए। श्रतः काव्य के इन रूपों को देखने से यह पता चलता है कि कुछ काव्यरूप तो ऐसे हैं जो परंपरागत संस्कृत से पालि श्रीर प्राकृत से श्रपभ्रंश में श्रीर श्रपभ्रंश से हिन्दी में ज्यों के त्यों उसी रूप में श्राज तक चले श्रा रहे हैं। श्रीर कुछ रूपों का हिन्दी में श्रपना स्वतन्त्र विकास हुश्रा है। प्रथम प्रकार के काव्यरूपों को हम रूद रूप श्रीर द्वितीय प्रकार के विकसित रूपों को हम नवीन रूप कहकर श्रीमहित करते हैं। परम्परागत श्राने वाले रूद रूपों में महाकाव्य, खंडकाव्य श्रीर मुक्तक हैं।

नवीन रूपों के अन्तर्गत हम मुख्यतः आधुनिक काल के काव्यरूपों में प्रबंध काव्य के भीतर गीतिकाव्य और वन्धाबन्ध काव्य के अन्तर्गत आने वाले नाट्यात्मक, स्वातुभूतिप्रधान और आख्यानप्रधान काव्यरूपों के अनेक भेदों को रखते हैं, जिनकी चर्चा आगे चल कर हुई है।

काव्य तो एक ही है किन्तु उसके रूप कितने भिन्न-भिन्न हैं। वस्तुतः काव्य के इन श्रन्यान्य रूपों के भीतर एक ही श्रात्मा जगमगाती हुई दिखाई पड़ती है श्रीर यहाँ पर हमें भवभूति का वह श्लोक स्मरण हो श्राता है जहाँ पर उन्होंने करुण रस की महत्ता बताते हुए कहा है, रस एक होता है श्रीर वह है करुण, निमित्त भेद से वही भिन्न-भिन्न रूपों में प्रकट होता है। जल के एक रहने पर भी रूप भेद के कारण वह मँवर, बुद्बुद्, तरंग श्रादि के नाम से श्रमिहित किया जाता है। इसी प्रकार काव्य की श्रात्मा एक होती है किन्द्य मनोवृत्ति की भिन्नता के कारण श्रमिव्यक्त स्वरूप में भी भिन्नता श्रा जाती है।

एको रसः करुण एव निमित्तमेदात् भिन्नः पृथक् पृथगिवाश्रयते विवर्त्तान्।
 श्रावर्त्तं बुद् बुद् तरंगमयान् विकारानम्भो यथा चिललमेव हितत्समप्रम्।।
 भवभृति—उत्तर रामचिरत ३, ४७ ।

हिन्दी में काव्य का विभाजन

हिन्दी में काव्य के विभिन्न रूपों एवं उनके वर्गीकरण पर बहुत से आलो-चकों ने गम्भीर विवेचना की है, जिनमें रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दरदास, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, श्रीकृष्णलाल एवं गुलाबराय उल्लेखनीय हैं।

शुक्ल जी ने यद्यपि काव्य के विभाजन एवं उसके श्राधार की स्वतन्त्र विवेचना तो की नहीं, तथापि ऐसे बहुत से स्थल मिलते हैं जहाँ उनका दृष्टि-कोण स्पष्ट रूप से व्यंजित हो जाता है। प्रथम तो हम उनके श्रालोचना प्रंथ "गोस्वामी तुलसीदास" को लेते हैं। इसमें "तुलसी की काव्य पद्धति" पर विचार करते हुए उन्होंने कहा है, "काव्य के दो स्वरूप हमें देखने में श्राते हैं—श्रमुकुत या प्रकृत (Imitative or realistic) तथा श्रातिरंजित या प्रगीत (Exaggerative or lyaical)। किन की भावकता की सच्ची भलक वास्तव में प्रथम स्वरूप में ही मिलती है। जीवन के श्रमेक मम पत्नों की वास्तविक श्रमुमूति जिसके हृदय में समय-समय जगती रहती है, उसी से ऐसे रूप व्यापार हमारे सामने लाते बनेगा जो हमें किसी भाव में मग्न कर सकते हैं श्रीर उसी से उस भाव की ऐसे स्वाभाविक रूप में व्यंजना भी हो सकती है जिसको सामान्यतः सब का हृदय श्रपना सकता है।....काव्य का दूसरा स्वरूप श्रातिरंजित या प्रगीत वस्तुवर्णन तथा भाव व्यंजना दोनों में पाया जाता है।

भावव्यंजना के चेत्र में काव्य का अतिरंजित या प्रगीत स्वरूप अधिक-तर मुक्तक पद्यों में विशेषतः शृङ्कार या प्रेम सम्बन्धी पाया जाता है।" '

इस प्रकार शुक्लजी ने सफल प्रबन्ध काव्य को महाकाव्य माना श्रीर गीतिकाव्य के लिये श्रिषकतर प्रगीत मुक्तक शब्द प्रयोग में लाया है। रीतिकालीन फुटकल कविता को उन्होंने प्रगीत मुक्तक से मिन्न माना है श्रीर उसके लिये ''प्रकीर्णक'' या ''मुक्तक'' शब्द का प्रयोग किया है। इन रूपों के श्रितिरिक्त उन्होंने श्रपने इतिहास में वीरगाथा (Ballad), वीरगाथात्मक प्रबन्ध, खंडकाव्य, प्रबन्ध-काव्य श्रादि सभी रूपों की चर्चा की है। '

१. गोस्वामी तुलसीदास ''तुलसी की काव्य पद्धति'' पृ० ७५,७६. (रामचन्द्र शुक्ल)

२. "इस वीरगाथा को हम दो रूपों में पाते हैं — मुक्तक रूप में श्रीर प्रवन्ध रूप में भी । फुटकल रचनाश्रों का विचार छोड़कर यहाँ वीरगाथात्मक प्रवन्ध काव्यों का ही उल्लेख किया जायगा।"

[—]हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ३८-सं०१६६७.

श्रपने "श्रिमिमाषण" के श्रन्तिम श्रंश में उन्होंने कहा है "पर खेद है कि एक बड़ा प्रबन्ध काव्य या महाकाव्य लिखने की इच्छा उन्हें उस समय हुई जब उनकी प्रवृत्ति देखा-देखी श्रंग्रेज़ी के ढंग के फुटकल प्रगीत (Lyrics) की श्रोर भुकी थी......"रीतिकाल प्रकीर्णकों या मुक्तकों का काल था।"

शुक्ल जी ने पश्चिम के ''श्राब्जेक्टिव'' श्रौर ''सब्जेक्टिव'' विभाजन को उपयुक्त नहीं माना क्योंकि उन्होंने इस भेद को बहुत स्थूल माना है।

''साहित्यालोचन'' में काव्य का विभाजन पश्चिमी ढंग पर ही किया गया है। अस्तु यहाँ कविता दो बड़े भागों में विभाजित कर दी गई है, एक तो विषय-प्रधान या भौतिक श्रौर दूसरे श्रात्माभिव्यक्षक या व्यक्तित्व-प्रधान प्रथम में प्रबन्ध काव्य को लिया गया श्रौर दूसरे में मुक्तक को।

श्राचाय विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने भी पाश्चात्य विभाजन को श्रमान्य कर श्रपना स्वतन्त्र विभाजन किया है। उन्होंने पद्य को प्रबन्ध, निबन्ध श्रीर निर्वध इन तीन भागों में बॉटकर प्रबन्ध के श्रन्तर्गत महाकाव्य, एकार्थकाव्य श्रीर खण्डकाव्य को तथा निर्वन्ध के श्रन्तर्गत मुक्तक गीत, एवं प्रगीत को रखा है।

डा० लाल ने अपने इतिहास में ''कविता का रूप और शैली'' नामक

[&]quot;मिलन, पिथक और स्वप्न" नामक तीन खरड काव्यों में इनकी कल्पना ऐसे मर्मपथ पर चली है जिस पर मनुष्यमात्र का दृदय स्वभा-वतः दलता गया।"

[—] हिन्दी साहित्य का इतिहास: पृ० ७५८ (ग्रा० रामचन्द्र शुक्ल) १. पृ० ७६ तथा ८० ग्रमिमाषण, (२४वाँ)।

२. यहाँ पर यह स्चित कर देना आवश्यक है कि स्वानुभूतिनिरूपक और बाह्यार्थनिरूपक यह मेद स्थूल दृष्टि से ही किया हुआ है।

[—]गो० तुलसीदास 'तुलसी की काव्यपद्धति 'पृ० ८६. आ० रामचन्द्र शुक्ल ३. ''कविता को हम दो मुख्य भागों में विभक्त कर सकते हैं —एक तो जिसमें किव अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करके अपने अनुभवों और विषय को हुँ द निकालता है, दूसरा वह जिसमें वह अपनी अन्तरात्मा से बाहर जाकर सांसारिक कृत्यों और रागों में पैठता है और जो कुछ निकालता है उसका वर्णन करता है।''

[—] साहित्यालोचन, श्यामसुन्दर दास पृ० ६५. ४. ''वाङ्कमय विमर्ष'' पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ३३.

शीर्षक में प्रबन्ध जिसके अन्तर्गत महाकाव्य और खराडकाव्य और दूसरे प्रकार में गीतिकाव्य और तीसरे में मुक्तक को रखकर प्रत्येक की चर्चा की है।

्रगुलाबराय ने भी काव्य को प्रथम तो प्रबन्ध श्रीर मुक्तक में विभाजित किया है, फिर प्रबन्धान्तर्गत महाकाव्य और खरडकाव्य को तथा मुक्तक को पुनः दो भागों पाठ्य श्रौर प्रगीत में विभाजित कर, एक में नीति श्रौर श्रंगार त्रादि कवितास्रों को रखा है स्रौर प्रगीत में गीतिकाव्य की गणना

हिन्दी में काव्य का विभाजन 'बंध' की दृष्टि से ही अधिकांश आलोचकों द्वारा किया गया है। रूप के अध्ययन में यही 'बंघ' की दृष्टि से काव्य के विभाजन को श्रेय दिया जाता है। पश्चिम में ख्रांतः प्रेरणा के आधार पर काव्य का विभाजन किया गया श्रीर उसके स्वानुभृति निरूपक एवं वाह्यार्थं निरूपक ये दो मेद प्रस्तुत किये। अन्तः प्रेरणा ही के आधार पर काव्यों का यह मेद किया गया है। यदि प्रेरणा अपनी निजी अनुभूतियों से आई तो यह एक श्रेणी की चीज हो जाती है श्रीर जब वह बाह्य विषयों से श्राती है तो दूसरी श्रेणी की। वास्तव में देखा जाय तो मनोवृत्तियों का श्राध्ययन कर काव्य के श्रन्यान्य रूपों का विभाजन करना एक उत्तम साधन, तो है, किन्तु यदि हम इस दृष्टि से अपने कान्य का वर्गीकरण करें तो उसमें अपवाद आ सकता है। कारण यह कि इस दृष्टि से केवल दो प्रकार के काव्यरूपों का ही अध्ययन इस कर सकेंगे, एक तो बाह्यार्थ निरूपक प्रबन्ध काव्य श्रीर दूसरा स्वानुभूति निरू-पक । गीतिकाव्य का एक अन्य स्वरूप मुक्तक जो गीतिकाव्य से भिन्न है वह अविवेचित रह जायगा । मुक्तक आत्माभिव्यंजक या स्वानुभूति का निरूपक नहीं। ये उसके विशेष गुणा भी नहीं। अस्तु इस काव्य के सभी रूपों की लेकर उसे बुंध की दृष्टि से ही विभाजित करने का प्रयत्न करेंगे ।

इस बंध की दृष्टि से काव्य तीन बड़े भागों में विभाजित हो सकता है। प्रबन्ध, अवन्ध और बन्धाबन्ध ।

१—प्रबन्ध

A STATE OF THE STATE OF THE STATE OF े पवन्य का अर्थ है जो बन्ध सहित हो अर्थात् जिस काव्य में शङ्कलावद

१. आधानक हिन्दी साहित्य का इतिहास, डा॰ श्रीकृष्णलाल, पृ० ६७.

२. विद्धान्त और अध्ययन, भाग दो, काव्य के रूप पु०८ (गुलाबराय)

३. श्रनुष्मितार्थसम्बन्धः प्रबन्धो हुम्बाहरः ॥७३॥

^{📇 😘 💯 🛨} साशुपाल वध्, पृ० ७५ सर्गे 🧞

रूप में किसी वस्तु का वर्ष्यन हो उसे प्रबन्ध काव्य कहते हैं। यह बन्ध शब्द किसी कथा की अपेदा करता है अतः ऐसे काव्य में कोई प्रचलित अथवा अप-चिलित या काल्पनिक कथा का वर्णन श्रृङ्खलावद रूप में श्राचन्त होता है 1 श्रापस में उसकी कथाएं उसी प्रकार संबद्ध होती है जिस प्रकार शृङ्खला की एक-एक कड़ी एक दूसरी को मिलाये हुए रहती है। प्रबन्धकाव्य की विशे-'षता इसी में होती है कि उसकी एक घटना दूसरी घटना से संबंधित हो। किसी कथा की अन्यान्य घटनाओं को बिना पूर्वापर संबंध के प्रबन्ध में रख देने सात्र से ही कवि का कौशल नहीं होता प्रत्युत वे अपनी कमबद्धता में ही प्रबन्ध कहलाने की ज्ञाता रखती हैं। श्राशय यह कि प्रबन्धकाव्य पूर्वापर निरपेक न होकर सापेच होता है। एक कड़ी के टूटने पर सम्पूर्ण शृङ्खला खिएडत हो जाती है, ठीक उसी भौति एक छोटी सी घटना के छूट जाने पर सम्पूर्ण प्रबन्ध की धारा बिखर जाती है श्रीर उसका रस फीका पड़जाता है। प्रत्येक घटना को दूसरी घटना का अवलम्ब लेना अपेद्धित होता है। जब तक दूसरी घटना आकर उसे अपना सहारा नहीं दें देती तब तक कथा का प्रवाह आगे बढ़ता ही नहीं। कथा के प्रवाह को श्रमगामी करने के लिये प्रवन्ध में कमबद्ध रूप से घटनाएँ एक के बाद एक आती ही जाती हैं। यही कारण है कि अवन्धकाच्य को उठाकर इच्छानुसार कहीं से भी उसे स्रारम्भ कर देने पर सम्पूर्ण कथा को समभ लेना एवं उसका रसास्वादन करना श्रसंभव होता है। उत्तराई की कथा को पढ़ कर इस चाहे किसी ग्रानिश्चित से निष्कर्ष पर पहुँच भले ही जाय, किन्तु तब तक सम्पूर्ण कथा का भाव एवं रस हमें नहीं मिल सकता जब तक हम कथा की आदान्त न पढें। आशाय यह कि प्रबन्धकाव्य में कोई क्या रहती है और वह वर्णनात्मक अधिक होता है। उसके भीतर भावात्मक स्थल न हो ऐसी बात भी कदापि नहीं । वास्तव में प्रबन्धकाव्य के रचियता के पास तो परी वनस्थली विखरी पड़ी रहती है, उसमें वह खच्छन्द विचरण कर, कहीं सरस सरोवर बना सकता है तो कहीं सुन्दर रंग-बिरंगे पुष्प से उसे सँजो सकता है। श्राशय यह कि प्रबन्ध के विस्तृत चेत्र में कवि के लिये रसपरिपाक का समुचित समय एवं परिस्थितियाँ श्रा उपस्थित होती हैं, जिनके सहारे वह वर्शानात्मक रूप में भावामिन्यंजना करता है।

प्रबंधकाव्य विषय प्रधान होता है श्रीर उसकी यह विषय प्रधानता उसमें वर्णनात्मक तत्व को श्रिषक ला देती है। कवि वस्तु-वर्णन निरपेच होकर करता है। कहीं भी उसका निजी व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूप में नहीं फलकने पाता। वह जो कुछ भी कहता है कथा के पात्रों द्वारा श्रथवा वर्णनात्मक शैली में कहता चलता है। यही कारण है कि पश्चिम में ऐसे काव्य को बाह्यार्थनिरूपक काव्य कहते हैं। इसका आशाय यही है कि प्रबंध में किन की दृष्टि संसार की आशाय उत्ती है कि प्रबंध में किन की दृष्टि संसार की आगेर उन्मुख रहती है और वह अपनी अभिव्यंजना में उसी बाहय संसार की बातों को बड़े ही कमबद्ध रूप में सँजोता है। घटनाओं के अनुरूप किन कथा को कई भागों में विभाजित भी कर देता है। इस विभाजन को अधिकतर सर्ग का नाम दिया जाता है। प्रबंधकाव्य के कुछ मेदों में इसकी अबस्थिति अत्यन्त आवश्यक समभी जाती है और उनकी संख्या भी नियत कर दी गई है। जैसे महाकाव्य जब भी होगा सर्गबद्ध ही होगा और उसमें कम से कम आठ सर्ग होंगे।

- (क) पहला मेद प्रबंधकाव्य का वह है जिसमें कवि अपना एक आदर्श लेकर जीवन के संपूर्ण अंगों का सर्गवद्ध रूप में वर्णन करता है। इसमें युग को कोई नवीन संदेश अवश्य दिया जाता है इसे महाकाव्य कहते हैं।
- (ख) दूसरा प्रकार प्रबंध काव्य का वह है जहाँ कवि जीवन के किसी एक खंड या श्रंश को लेकर उसका क्रमबद्ध रूप में वर्णन करता है, इसे खंड-काव्य कहते हैं।

२-- अबन्धं काव्य

काव्य के अबन्ध वर्ग में ऐसी कविता या काव्यरूप आते हैं जो पद्मान्तर निरपेच होते हैं श्रीर जिनमें किसी कथा का श्राकार लेकर कवि बंध नहीं खड़ा करता । प्रवन्ध की एक-एक पंक्ति की इसने एक दूधरे से सम्बद्ध देखा. किन्तु अवंध काव्य में एक पद्य दूसरे की श्राकांचा करता ही नहीं। यहां तो प्रत्येक पद्य अपने में स्वतः पूर्ण होते हैं और उनमें स्वतः अर्थवोतन की शक्ति होती है। अवन्ध काव्य की वह विशेषता इस कारण होती है कि उसमें जीवन का सहारा लेकर दृश्य-विधान या भावव्यंजना तो की जाती है परन्तु कोई वृत्त लेकर उसका विस्तृत वर्णन कवि नहीं करता। यही कारण है कि श्रबन्ध-काव्य वर्णनात्मक न होकर भावात्मक या श्रात्माभिव्यंजक होते हैं। जब अवन्ध-काव्य का एक-एक पद्य अपने में आस्मपर्यवसित होता है तब कवि को रसव्यंजना अथवा भावव्यंजना में बढ़े कौशल से काम लेना पड़ता है। क्योंकि यहां विस्तृत द्वेत्र तो नहीं रहता जिसमें परिस्थितियाँ स्वतः त्रान कर उपस्थित होती चली जाती है-वरन् यहाँ तो उस सीमित घेरे में कल्पना द्वारां कवि को ऐसा प्रभाव उत्पन्न करना पहता है जो पाठक पर अधिक प्रभाव डाल सके । यही कारण है काव्य के ऐसे वर्ग में आने वाले रूपों को जहां से उठा कर चाहें हम पढ सकते हैं श्रीर पूर्ण रसास्वादन भी हमारा हो सकता है।

प्रबन्ध काव्य के बंहें चेत्र में यदि दो-चार साधारण से स्थल आ जाय तो उसकी प्रभावात्मकता नहीं नष्ट हो सकती, कार्रण यह कि वे प्रबन्ध के प्रवाह में विलीन हो जायेंगे। परन्तु अवन्धकाव्य में यदि एक भी पद्य साधारण होगा तो रसास्वादन में अभाव आ जायगा। यहाँ तो प्रबन्ध जैसा प्रवाह रहता हो नहीं जो उसके नीरस भाव को अपने सरस प्रवाह में विलीन कर दे। यही कारण है रचना कौशल की दृष्टि से जितनी प्रबन्ध रचना कठिन है उतनी ही अवन्ध रचना भी।

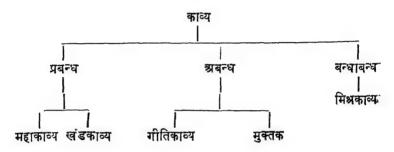
(क) जब अवन्ध-काव्य अत्यधिक भावात्मक एवं आत्माभिव्यञ्जनाप्रधान हो जाता है, अर्थात् जब कवि अपने हृदय को खोलकर अति भावात्मक रूप में उसको अभिव्यंजित करने का प्रयास करता है तब उसका स्वरूप गीतिकाव्य कहलाता है। यहाँ स्वानुभूति का तो निरूपण होता ही है परन्तु गेयता भी अपने पूर्ण रूप में विद्यमान रहती है।

(ख) किन्तु अबन्ध-काव्य का दूसरा भेद वह भी होता है जहाँ किन की स्वानुभूति का निरूपण नहीं होता, जहाँ केवल कलात्मक एवं चमत्कारिक ढंग से किसी वस्तु या भाव को वह प्रकट करता है। किन का रूप यहाँ शास्त्रीय अधिक होता है और उसकी व्यंजना का रूप वैसा ही शास्त्रानुगामी होता है। ऐसे अबन्ध-काव्य को मुक्तक या पाठ्य मुक्तक की संज्ञा दो जाती है। ३—बन्धाबन्ध काव्य

काव्य का तीसरा मेद है बन्धाबन्ध काव्य । ऐसे काव्यरूप में प्रबन्ध श्रीर श्रवन्ध दोनों ही वर्गों के अन्यान्य मेदों की कुछ म कुछ विशेषताएँ श्रवर्थ मिलती हैं । परन्तु न तो ये प्रबन्ध काव्य की माँति श्रित वर्णनप्रधान होते हैं श्रीर न श्रवन्ध काव्य की माँति ये बिलकुल पद्मान्तर-निरपेस्त ही होते हैं । प्रवन्ध की शृंखलाबद एवं श्रवन्ध-काव्य के मेदों की मावात्मकता दोनों ही यहाँ मिलकर एक रूप हो जाती हैं । परन्तु विशेषता ऐसे काव्यरूप की यह होती हैं कि इसमें काव्य के साथ-साथ साहित्य के श्रव्य किसी वर्ग के तत्वों का भी मित्रण होता है । इसी मिश्रण को देख बन्धाबन्ध काव्य के भीतर जो काव्यरूप श्राते हैं उन्हें मिश्र काव्य की संशा दी गई है इनमें नाटक के तत्वों का भी मित्रण होता है । इसी मिश्रण को देख बन्धाबन्ध काव्य के भीतर जो काव्यरूप श्राते हैं उन्हें मिश्र काव्य की संशा दी गई है इनमें नाटक के तत्वों का क्योपकथन, स्वगत कथन, इश्यविधान श्राद का सहारा लेकर किस मावा-मिव्यखना करता है । ऐसे मिश्र काव्यरूप में श्रधिकतर नाटक के तत्वों का योग दिखाई पड़ता है । परन्तु ये काव्यरूप पद्मबद्ध नाटक के ही रूप में हों ऐसा भी नहीं, बिल्क उनके रचना विधान में किस नाटकीय तत्वों का श्राधार श्रवश्य लेता है । साथ ही प्रबन्ध-काव्य श्रीर श्रवन्ध-काव्य के श्रन्यान्य रूपों की कुछ विशेषताएँ भी इनमें मिलती हैं । उदाहरणार्थ प्रवन्ध

की वर्णनात्मकता श्रौर श्रवन्ध के श्रन्तर्गत श्रानेवाले गीतिकाव्य की श्रिति भावात्मकता एवं श्रात्माभिव्यंजना का तत्व यहाँ श्राकर एक नवीन यौगिक रूप में दिखाई पड़ने लगता है।

काव्य के इस मेद के अन्तर्गत प्रमुख रूप से तीन वर्ग हो जाते हैं। एक तो नाट्यात्मक, दूसरा स्वानुभूति प्रधान और तीसरा आख्यान प्रधान। नाट्यात्मक वर्ग के भीतर 'नाटकीय गीति' और 'गीति नाट्य' आते हैं। स्वानुभूति प्रधान वर्ग में 'आत्मिनिवेदनात्मक' और 'अतिसंगीतात्मक' काव्यरूपों का परिगणन होता है।



.

द्वितीय खण्ड

प्रबन्धकाव्य



वृतीय अध्याय

महाकाव्य का उद्भव श्रोर विकास

वैदिक संहितात्रों में महाकाव्य का बीज

श्रादि काव्य 'रामायण' श्रौर 'महाभारत' भारतीय साहित्य में महाकाव्यों के विकास के दो विशाल स्रोत हैं। किन्तु इनके काल से श्रौर भी पूर्व चले जाने पर हम वेदों के उस सुरम्य काल में पहुँच जाते हैं जहाँ महर्षियों के गान में हमें महाकाव्य का सच्चा बीजारोपण होता हुश्रा दिखाई पड़ता है। महर्षियों के इन्हीं गीतों को क्रमशः व्यापक रूप मिलता गया श्रौर समयोपरांत ये ही गीत महाकाव्य निर्माण के मूलाधार बन गये।

''ऋग्वेद'' में धार्मिक मंत्रों के श्रातिरिक्त बीच-बीच में ऐसे मंत्र भी श्राए हैं जिनको श्राख्यान का स्वरूप प्राप्त है। इन्हें 'श्राख्यान सूक्त' के नाम से प्रसिद्ध मिली है। इन सूक्तों की विशेषता उनके संवादात्मक रूप में है जिसका प्रभाव बड़ा ही नाटकीय है। परवर्ती कवियों को संवादों की प्ररेखा इन्हीं सूक्तों से मिली। श्रागे चलकर 'महाभारत' में संवाद के भीतर संवाद चलते हुए मिले। 'ऋग्वेद' के श्रान्यान्य श्राख्यानस्क्तों में ''इन्द्र या सूक्त'' के श्रान्तर्गत श्राख्यान का तत्व जिस रूप में समायोजित है उसमें महाकाव्य के श्रारंभिक लच्चण पूर्ण रूप में मिलते हैं। इसमें इन्द्र की वीरता की प्रशंसा मिलती है। कमशः ऐसे ही संवाद भरे श्राख्यान जब किसी प्रतिमाशाली

यो जात एव प्रथमो मनस्वान्देवो देवान्क्रतुना पर्यम् षत ।
यस्य शुष्माद्रोदंसी अभ्यंसेतां
नुम्णस्य मह्ना स जनास इन्द्रः ।।
क्रुग्वेद मं० २-स्०१२

व्यक्ति द्वारा एक साथ संग्रहीत कर दिए गए तब महाकाव्य को जन्म मिल गया। ग्रागे चलकर 'महाभारत' में संवादों के भीतर संवाद की जो शैली मिली उसकी मूल प्रेरणा संभवतः इन्हीं श्राख्यानों से उसके किन को मिली।

'वेदों' में इन वीरता भरे आख्यानों के अतिरिक्त ऐसी प्रशंसाएँ भी निहित हैं जिन्हें दानस्तुति गाथानाराशंसी श्रीर कुंताप सूक्त कहकर अभिहित किया गया है। इनमें भिन्न-भिन्न राजाओं के आश्रित अधियों द्वारा की गई ऐसी प्रशंसाए मिलती हैं जिनमें आश्रयदाताओं की वीरता और मुख्य रूप से दानवीरता का मुक्त कए से वर्णन किया गया है। इन प्रशंसात्मक ''सूक्तों'' में भी वह बीज मिलता है जो आगे चल कर महाकाव्य रूप में अंकुरित हुआ।

पुराण

वेदों के पश्चात् हम पुराणों के काल में प्रवेश करते हैं। वैदिक संहिताओं से इस बात का हमें आमास मिलने लगता है कि उस समय कुछ वर्ग ऐसे अवश्य रहे होंगे जिनका कार्य राजाओं को प्रशंसा एवं उनके वीर कृत्यों का बर्यन करना रहा होगा। क्रमशः परंपरागत आती हुई कथाएँ बराबर जुड़ती चली गई और धीरे-धीरे उनका वृहदाकार संग्रह हमारे समस्न प्रस्तुत होता चला गया। जिन आदशों को युग अमरत्व प्रदान करना चाहता, उन्हें वह इनमें जोड़ता चला गया। इस प्रकार वीर कृत्यों से लेकर, युगधर्म, देवताओं और राजर्षियों के वर्णन, ऐतिहासिक, सामाजिक तथा शास्त्रीय सभी प्रकार के विषय हमें पुराणों के रूप में संग्रहीत होकर मिले। वेदों की दानस्तुतियों में जो बीजरोपित हुआ वह पुराणों में आकर कुछ-कुछ अंकुरित होता हुआ दिखाई पड़ा। यह काल महाकाव्यों का काल न था तथापि उसी

१. ऋग्वेद मं० ६ सुक्त २७ मन्त्र ८।

२. शतपथ ब्राह्मण मं०१० सू० ५. ६. ८. 'ऋग्वेद'' मं १ सू १७ मंत्र १।

२. श्रथर्ववेद **ऋ०२०, सूक्त** १२७, १३७ ।

काल से वह भलक हमें मिलने लगती है जो स्पष्ट रूप से महाकाव्यों में आगे चलकर दिखाई पड़ी । पुरागों में सृष्टि श्रौर उसके संहार का विस्तार, उसकी वंशावली, मनु का समय तथा उसके समय की अन्यान्य घटनाएँ और सूर्य, चन्द्रवंशी राजाश्रों के वर्णन मिलते हैं ' परन्तु पुराणों में एकता का श्रभाव मिलता है । अन्यान्य आख्यान बिना किसी कला के संप्रहीत कर दिए जाते हैं। पुराणों के विषय इतने श्रिधिक होते हैं, जिसके कारण उनमें सुव्यवस्थित गठन हुँद्ना व्यर्थ है। ऋर्थात् एक तो उनमें ऋन्विति नहीं, दूसरे समय-समय की प्रचलित कथाएँ उनमें बिना पूर्वापर सम्बन्ध के जोड़ी हुई मिलती हैं। श्रनेक विरोधी श्रीर श्रविशयोक्तिपूर्ण घटनाश्रों का समावेश भी उसमें इसी. कारण मिलता है। जिस काल ने उसमें जिस आख्यान अथवा आदर्श कथा की कमी देखी, उसने उसी श्राख्यान एवं उसी कथा को जोड़ दिया। कोई भी ऐसा विषय नहीं जिस पर पुराण दृष्टिपात न करता हो। अस्तु पुराणों में ऐक्य नहीं, श्रीर साथ ही कहीं-कहीं तो ऐसे प्रसंग भी मिलते हैं जिनमें काव्यत्व विलकुल ही शून्य है। अन्तु इस काल के पश्चात् जो काल आता. है वही हमारे साहित्य में महाकाव्य की परम्परा का श्रारम्भ काल माना जाता है। संस्कृत महाकाव्यों के दो विशाल स्रोत

'रामायण' श्रीर 'महाभारत' से महाकाव्यों की सुदृढ़ परम्परा का श्रारंभ इसिलिए माना जाता है कि मानव पुरुषार्थ के सर्वोत्तम स्वरूप को लेकर बड़े सुव्यवस्थित ढंग से इन दोनों काव्यों की रचना हुई। यद्यपि 'महाभारत', 'रामायण' की तुलना में उतना सुव्यवस्थित नहीं तथापि उसने सुग-सुगान्तर कवियों को महकाव्य रचना में किसी न किसी रूप में प्रेरित श्रवश्य किया है।

काव्यरूप की दृष्टि से 'रामायण' पहला काव्य है जिसमें सुसम्बद्धता एवं गठन पूर्ण रूप से विद्यमान मिलती है। इसकी सम्पूर्ण कथा सात सर्गों में विभक्त है और आदान्त कथा की एक कड़ी दूसरी कड़ों से सम्बद्ध है। इसी से 'सर्गबन्ध' की कल्पना परवर्ती काव्यशास्त्र के रचियताओं ने का। काव्या-रम्भ कौंच-वध की मर्भस्पिशिणी घटना से होता है। उधर तो कीड़ा करते हुए कौंच के जोड़े में से एक, बिषक का लच्य बनता है और इधर वाल्मीिक का हृदय विद्वल होकर शाप रूप में उदगीरित हो पड़ता है। कहते हैं इसी समय वे बहाा द्वारा आदिकवि घोषित किए गए और उन्हें 'रामायण' के

१. काव्यमीमांसा-राजशेखर ऋष्याय २ प० ३.

निर्माण का त्रादेश मिला । साज्ञात् धर्मस्वरूप राम को लेकर जिस कथा का प्रणयन त्रपने महाकाव्य में उन्होंने किया उसमें इहलोक में ही परलोक धर्म की स्थापना करके दिखा दी।

इतने महान् श्रादर्श को लेकर वाल्मीकि चले श्रीर उतनी ही महान् रोली में उनका यह महान् श्रादर्श श्रिमिव्यक्त भी हुआ। धर्मस्वरूप राम के पथ में जो विषमताएँ हैं वे श्रन्य कुछ नहीं वही दानवी प्रवृत्तियाँ हैं जिससे इहलोक भरपूर है। देव श्रीर दानव का युद्ध निरन्तर चलता है—इसी की कल्पना हमारे यहाँ 'देवासुर संप्राम' में हैं। यह संप्राम सीधा सरल संप्राम नहीं। श्रासुरी वृत्ति पर विजय तभी सम्भव है जब साहस, बल, पराक्रम सभी का योग एक साथ दिखाई पड़े। राम साचात् धर्म स्वरूप देवता के प्रतीक हैं श्रीर रावण श्रासुरी वृत्ति का। इन्हीं दोनों के युद्ध द्वारा वाल्मीकि ने सत्य की श्रसत्य पर, एवं धर्म की श्रधर्म पर विजय दिखाई है। इसी युद्ध में श्राध्यात्मिक श्रीर मौतिक प्रवृत्तियों के युद्ध की श्रोर भी उनका संकेत है। श्रन्त में इसी विजय द्वारा किन ने इसी लोक में धर्म राज्य या रामराज्य की स्थापना करके दिखा दी है।

किन्तु महाकाव्य का अन्त रामराज्य की स्थापना होने के उपरान्त भी शान्तरस में न हो सका। उसका पर्यवसान करुए रस में ही होता है । इसका कारण भी वही धर्म, राज्य एवं परलोक की प्रधानता है जिसका पलड़ा भानव भूमि पर अधिक भुक गया। राम के समुख लोक-निन्दा का भय अधिक चिन्तनीय विषय बन जाता और उनके अन्तिम जीवन च्या इसी से दुःखमय हो जाते हैं। अतः महाकाव्य का पर्यवसान करुए रस में होता है।

हप की दृष्टि से यह प्रथम काव्य है जिसमें सुसम्बद्धता एवं गठन पूर्ण हम वर्तमान है। सम्पूर्ण कथा सात सगों में विभक्त है, जिनमें २४००० श्लोक हैं। जिन छुन्दों में इसकी रचना हुई है उनमें सुस्वरता एवं भावो-दिपन की शक्तिपूर्ण है। इतने विशाल ग्रन्थ में कथा की एकता न हो ऐसी बात नहीं। उसकी एकता श्रपनी एक निर्जा एकता है। कहीं भी कथासूत सूटता हुश्रा नहीं दिखाई पड़ता। बीच-बीच में ऐसे सरस प्रसंग श्राते हैं जिनमें कृवि की भावुकता का पूरा-पूरा श्रामास मिलता है। इन्हीं प्रसंगों को देखकर हम यह कह उठने के लिये बाध्य हो जाते हैं कि "रामायण" न तो कोरा इतिहास है, न पुराण, बल्कि है हमारा श्रादि महाकाव्य।

वाल्मीकि का प्रकृति निरीच्चण सूच्म था। यही कारण है महाकाव्य के विच जहाँ कहीं भी ऋतु, वन, पर्वत, संध्या, प्रभात आदि के प्रसंग आए

हैं कवि का वर्णन कौशल अपूर्व है। भावों की महानता, शैली की भव्यता, रसों का परिपाक सभी दृष्टि से ''रामायण'' सफल महाकाव्य है।

'रामायण' के पश्चात् 'महाभारत' दिखाई पड़ता है। पहले में जहाँ राम हैं वहाँ इसमें कृष्ण । एक में यदि किन ने 'निग्रहवान धर्म' की प्रतिष्ठा की है तो दूसरे में ''साचात् ईश्वर'' ही ने रूम धारण किया है। जीवन में जब भौतिक द्वन्दों का स्वरूप समता को पहुँच जाता है, तभी मनुष्य को भगवान के इस रूप का रहस्य समक्त में आता है। यहाँ आकर इहलोक और परलोक का पूर्ण समन्वय हो जाता है और मानव-जीवन अपने सर्वोत्तम पुरुषार्थ की भूमि पर पहुँचा हुआ दिखाई पड़ता है। महर्षि व्यास का आदर्श हलका नहीं, एक उच्च आदर्श है, जिनमें मानव पुरुषार्थ अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँच गया है।

रूप की दृष्टि से 'महाभारत' में वह सौष्ठव नहीं जो 'रामायण' में मिलता है। इसका एकमात्र कारण हैं। इसकी विशालता एवं एक हाथ की रचना न प्रतीत होना। इसके आदि पर्व में स्वयं महर्षि व्यास ने इसे पुराण और इतिहास का एक सुन्दर समन्वय ग्रन्थ माना है। प्रधान कथा कौरवों और पांडवों के युद्ध के चारों और घूमती है और प्रधान कथा के चारों और अनेक अख्यान अपने अपने सीन्दर्थ को प्रदर्शित करते हुए दिखाई पड़ते हैं। यह महाकाव्य पुराणों की ओर अधिक मुक गया। 'शान्तिपर्व' में जहाँ जीवन की विषमताओं का वर्णन है, वहाँ शान्तरस अपने सुन्दर रूप में है। इसी रस में इस महाकाव्य का पर्यवसान भी हुआ है।

'महाभारत' में आकर सगों या काएडों ने पनों का नाम लिया है। सम्पूर्ण महाकाव्य में अठारह पर्व हैं और प्रत्येक पर्व की कथा अनेक घटनाओं के अनुसार अध्यायों में विभक्त है। इन अध्यायों को भी पर्व कहकर ही अभिहित किया है, जैसे 'आदि पर्व' में 'अनुक्रमणिका-पर्व', 'पर्वसंग्रह-पर्व' इत्यादि।

'महाभारत' का आरम्भ नारायण, नर और सरस्वती की बन्दना से होता है। तत्पश्चात् किन काव्य के पात्रों एवं कथानक से हमारा परिचय कराता है। इसमें मुख्य कथा के अतिरिक्त अन्य बहुत-सी कथाओं के आ जाने से जो रूप इसे मिला है वह बिल्कुल वैसा नहीं जिसे हमने

१. महाभारत, त्रादिपर्व, ''अनुक्रमणिका पर्व'' (१६) संपादक —नीलकंठ, चित्रशाला प्रेस, पूना, १६२६।

'रामायण' में देखा। तो भी इतनी कथाश्रों को एक साथ लेकर चलने वाले महर्षि व्यास ने अपनी अद्भुत प्रतिभा को दर्शाया है। इसका चरित्र-चित्रण वैसा नहीं जैसा पश्चिम के महाकाव्य 'इलियड' का है। दैवी चरित्रों की योजना में व्यास को 'होमर' से अधिक सफलता मिली है। ये चरित्र दैवी हैं किन्तु युग को उनके इस रूपमें विश्वास पूरा था। विद्वानों के मत में ''महाभारत उज्ज्वल चरित्रों का बन है।''

'महाभारत' के 'वनपर्व' में वर्णन बहुत ही प्रभावात्मक बन पड़े हैं। हिमालय का वर्णन बहुत ही चित्ताकर्षक है श्रीर जहाँ कहीं भी युद्ध-चेत्र का प्रसंग श्राया है वहाँ तो किव का वर्णन कौशल श्रद्भत है। श्रंग रूप से सभी रखों की योजना हुई है श्रीर मुख्य रस इसका शान्त है। काव्यान्त 'स्वर्गा-रोहण' पर्व से हुश्रा है जहाँ किव संसार की श्रनित्यता को दिखाते हुए मानव को मोन्न की श्रोर उन्मुख होने का एक पथ दिखाता है।

'रामायण' से आगे बढ़ कर 'महाभारत' में आकार की बहदता आ गई। संवादों की विशेषता से ही यह बहद रूप सौन्दर्य के साथ बँध सका है। जिस प्रकार विशाल भारत एक संस्कृति की आत्मा के सूत्र में ही बँधता है, उसी प्रकार यह 'महाभारत' अपने बड़े विस्तार और अठारह पवों के विशाल शरीर को लेकर एक प्रेरक सन्देश से बँधा हुआ है। मानव धर्म ही सब कुछ है। उस मानव धर्म की सेवा से अर्थ और काम दोनों सिद्ध हो सकते हैं। जिस प्रकार दम्पति-वियोग का कन्दन 'रामायण' में था उसी प्रकार धर्म और मानवता के वियोग का कन्दन 'महाभारत' में है। धर्म को काव्य की मूमिका में लाने के लिए उसका पूरा इतिहास किन ने सामने रख दिया है। इसलिये इन महाकाव्यों में केवल भारत वंश ही नहीं, पूरे भारत देश का सांस्कृतिक इति-हास छिपा हुआ है।

'रामायण' श्रीर 'महाभारत' श्रार्ष महाकाव्यों की श्रेणी में श्राते हैं। इनकी सबसे प्रमुख विशेषता यही है कि इनमें चिरत की प्रधानता की श्रपेदा विशेष पुरुषार्थ का दिग्दर्शन महर्षियों ने कराया है।

लौकिक संस्कृत में महाकाव्य

श्रार्ष महाकाव्यों के उपरान्त हम श्रश्वघोष श्रीर कालिंदास के काल में प्रवेश करते हैं। इस काल में महाकाव्य उन साहित्य-मर्मज्ञ सहृदय पाठकों को लद्दय करके रचे गए जो काव्यशास्त्र से श्रमिज्ञ हो चुके थे, जिनमें समय के

१. हि॰ सा॰ की भूमिका-श्रा॰ ह॰ प्र॰ द्विवेदी, पृ॰ १७७.

साथ बौद्धिक विकास भी पर्याप्त मात्रा में हो जुका था। इन्हीं के अनुरूप इन महाकाव्यों के रचियताओं का व्यक्तित्व भी वाल्मीकि और व्यास से भिन्न हो जुका था। कला के प्रति जितने सचेत अश्वधोष और कालिदास दिखाई पड़े, उतने वाल्मीकि और व्यास नहीं। मनोवृत्ति का यह भेद परिस्थितियों के परिवर्तन के अनुरूप ही था। नवीन परिस्थितियों के देन स्वरूप नागरिक और प्राम्य जीवन थे। अस्तु मनोवृत्ति एवं विचारधारा के परिवर्तन के साथ बाह्य अभिव्यक्ति में महाकाव्य का स्वरूप बिलक्कल बदल गया।

श्रश्वघोष ने श्रपने 'बुद्धचिरत' में समय के उच्चतम श्रादर्श पारलौकिक वैराग्य को श्रिमिव्यंजित करने के लिये महात्मा बुद्ध को श्रपने महाकाव्य का नायक बनाया। मूल रूप में इस महाकाव्य की रचना रू सगों में हुई किन्तु वर्तमान रूप उसका चौदह सगों का ही है। कथा-प्रवाह, वर्णन-शैली, भाव-व्यंजना सभी में पूर्ण प्रभावात्मकता यहाँ वर्तमान है। महाकाव्य का रूप यहाँ श्रत्यिक गठा हुश्रा भी मिलता है श्रौर साथ ही श्रनावश्यक प्रसंगों का परिहार भी है। शैली की श्रालंकारिकता कि की सचेत मनोवृत्ति का पूरा परिचय देती है।

श्रश्वचोष के पश्चात् कालिदास का 'कुमारसंभव' श्रौर 'रघुवंश', भारित का 'किरातार्जुनीय', माघ का 'शिशुपालवध', श्रौर श्रीहर्ष का 'नैषधीय चरित' इस चेत्र में श्राते हैं। इन सभी महाकाव्यों में उच्च कलात्मकता के साथ ही काव्यत्व भी पूर्ण रूप से मिला। छुन्दों का सुन्दर विधान, रस का पूर्ण परिपाक, प्रकृति के श्रलंकृत वर्णन श्रादि के साथ-साथ मानव जीवन का सर्वाङ्गपूर्ण दृश्य इन महाकाव्यों में श्रपने श्रपूर्व कौशल के साथ श्रंकित हुआ। इतिवृत्तात्मक प्रसंगों के साथ ही मावात्मक प्रसंगों की योजना भी बड़ी सामंजस्यपूर्ण शैली में यहाँ हुई।

संस्कृत महाकाव्यों पर विहंगम दृष्टि डालने के पश्चात् जो चित्र हमारे समन्न प्रस्तुत होता है उसके प्रधान अंग दिखाई पड़ते हैं सर्ग, प्रबन्ध, नायक, वर्णन, रस और छन्द । संस्कृत का प्रत्येक महाकाव्य सर्गबद्ध है। इन सर्गों की संख्या निश्चित नहीं। बाद के आचार्यों ने परिभाषा करते हुए इनकी संख्या निश्चित कर दी। आदि महाकाव्य 'रामायण' में हमें सात, 'महाभारत' में अठारह, 'रघुवंश' में उन्नीस और 'बुद्धचरित' में सन्हर् सर्ग मिलते हैं। क्रमशः इन सर्गों का आकार बढ़ता-घटता गया।

संस्कृत में महाकाव्यों की कथा अधिकतर वेद, इतिहास और पुराण से . ही ली गई । परम्परा-प्रस्थात कथा को ही इनमें स्थान मिला और काल्यनिक कथात्रों का बहिष्कार किया गया । 'बुद्धचिरत' में बुद्ध की कथा, 'रघुवंश' में रघु की कथा हमारे यहाँ की प्रख्यात कथाएँ हैं । इसी प्रकार अन्य सभी महाकाव्यों में यही बात सर्वत्र मिलती है । ये प्रख्यात कथाएँ अपनी मूल कथात्रों से न मिलती हों ऐसी बात नहीं । कल्पना का योग इनमें वहीं पर हुआ है जहाँ पर किव अपने कथानक को सरस बनाने के लिए दत्तचित्त है । आश्राय यह कि कल्पना को वहीं तक स्थान मिला है, जहाँ तक उसमें मूल कथा से कोई भी अन्तर नहीं आने पाया है । इन महाकाव्यों में इस प्रकार इतिवृत्तात्मक प्रसङ्घों के साथ साथ भावात्मक एवं काव्यत्व पूर्ण प्रसङ्घों में अन्योन्याश्रय सम्बन्ध भी विद्यमान है । कथा-प्रवाह में कहीं भी शिथिलता का भान नहीं होता । प्रबन्ध पूर्ण रूप से गठा हुआ है और रचना शैली नाटकीय अधिक है । अस्तु कथोपकथन एवं नाटक की समस्त सन्धियाँ भी मिलती हैं । किन्तु नाटक की ये सन्धियाँ सर्वत्र मिले यह आवश्यक नहीं । ऐतिहासिक नाटकों में इनकी योजना नहीं होती ।

संस्कृत के प्रायः सभी महाकाव्यों में चाहे वे त्रारम्भिक हों चाहे परवर्ती. श्रलौकिक तत्व की योजना विशेष रूप में हुई है। इस श्रलौकिक तत्व से कथा-प्रवाह में शिथिलता आई हो ऐसी बात नहीं। जिस ऊँचे आदर्श को लेकर वाल्मीकि, व्यास और कालिदास आदि कवि चले उसे अभिव्यक्त करने के लिए यह तत्व बहुत ही सत्तम सिद्ध हुआ। लौकिक श्रौर पारलौकिक तत्वों का समन्वय, इहलोक में परलोक की स्थापना त्रादि ऐसे त्रादर्श हैं जिनसे युग विश्वासानुरूप अलौकिक तत्वों का आ जाना बिल्कुल स्वाभाविक था। 'रामायसं' में धर्म स्वरूप राम की विविध अलौकिक चेशएँ, शिला की स्त्री रूप धारण कर लेना, पुष्प वृष्टि, श्राकाशवाणी त्रादि कुछ ऐसे ही प्रसङ्ग हैं जिनमें अलौकिकता भरी हुई है। 'महाभारत' में कृष्ण का अर्जुन को विराद रूप दिखाना, 'रघुवंश' में दिलीप का अपनी सन्तिति अभाव के कारण को पूर्व ही जान लेना, सुवर्ण वृष्टि होना, 'बुद्ध चरित' में बालक बुद्ध का जन्म लेते ही बोलने लगना इत्यादि ऐसे ही उदाहरण हैं। वास्तव में देखा जाय तो जब प्रधान नायक का चरित इतना ऊँचा हो जाता है कि उसमें तथा देवत्य में ऋभिन्नता स्थापित हो जाती है तब स्वयं देवगण उसके कार्यों में हाथ बटाते हुए दिखाई पड़ने लगते हैं--पृथ्वी पर उतर ग्राते हैं ग्रीर उनकी प्रस न्नता पुष्प वृष्टि के रूप में प्रकट होने लगती है। यहीं से इन महाकाव्यों में श्रलौकिक तत्व का बीजारोपण हो जाता है।

इन सभी महाकाव्यों में एक प्रधान युद्ध अवश्य दिखाया गया है। युद्धो-

परान्त नायक की विजय होती है श्रीर शत्रुपच् की पराजय। 'रामायण' में राम-रावण युद्ध', 'महाभारत' में कौरवों श्रीर पाएडवों का युद्ध, 'कुमार-एंभव' में कुमार श्रीर तारक युद्ध, 'शिशुपालवध' में कुम्ल श्रीर शिशुपाल युद्ध तथा 'किरातार्जुनीय' में श्र्युजन श्रीर किरात का युद्ध दिखाया गया है। किन्तु 'बुद्ध चिरत' में ऐसा युद्ध नहीं बुद्ध श्रीर मार का युद्ध बड़ी उच्च मूमिका का युद्ध है यहाँ मनुष्य का श्रपनी इन्द्रियों के प्रति युद्ध है। युद्ध का सूत्रपात करने वाला होता है नायक। यहाँ तो नायक हैं बुद्ध जिनके जीवन का धर्म ही 'श्रिहिंसा परमोधर्मः'' है श्रतः यहाँ युद्ध क्योंकर सम्भव हो सकता है। परन्तु 'रामायण' श्रीर 'महाभारत' के युद्ध भी साधारण भूमि पर होने वाले युद्ध नहीं; एक में यदि देवासुर संग्राम की भावना है तो दूसरे में साचात् धर्म युद्ध हुश्रा है। तो भी संस्कृत के परवर्ती महाकाव्यों में युद्ध नायक द्वारा किसी लोकहित साधनार्थ या देवताश्रों के सुख निमित्त ही हुश्रा है। 'रामायण' का युद्ध लोक एवं देवताश्रों दोनों ही हित के लिये है। 'कुमार सम्भव' का युद्ध देवताश्रों को प्रसन्न करने के लिए है। 'रघुवंश' में इस दिष्ट से विशेषता है। उसमें यदि श्रनेक नायक हैं तो श्रनेक युद्ध भी हैं।

इन महाकाव्यों में नायक को बहुत उच्च पद दिया गया है। 'रामायण' में राम, 'महाभारत' के कृष्ण चित्रय राजा हैं, 'कुमारसंभव' में स्वामी कार्तिकेय देवता हैं, 'बुद्धचरित्र' में बुद्ध महात्मा साधु हैं। इसी प्रकार सभी महाकाव्यों में देवता, राजा या ऐतिहासिक पुरुष ही हुए हैं। इन्हीं के साथ प्रतिनायक भी चित्रित हुए हैं। रावण, दुयोंधन, तारक, शिशुपाल, किरात ख्रादि विभिन्न महाकाव्यों के प्रतिनायक हैं। इनके अतिरिक्त नायिकाओं को भी सर्वगुण सम्पन्न आदर्श स्त्रियों के रूप में अंकित किया है।

दूसरी विशेषता जो इन महाकाव्यों की है वह है वर्णनों का प्राधान्य । प्रकृति में जहाँ कहीं जो भी सुन्दर एवं आकर्षक है उन सभी का यथा तथ्य वर्णन इन कवियों ने अपने महाकाव्यों में किया । समस्त प्रकृति उनके आँखों के समज्ञ सूला करती थी । और एक-एक कर्ण उन्हें प्रेरित करता रहता था । प्रकृति के सौम्य से सौम्य, उग्र से उग्र स्वरूपों के जो वर्णन प्रस्तुत किये हैं वे समग्र साहित्य में अनुपम स्थान पाते हैं ।

वस्तु-वर्णन कहीं तो स्वतन्त्र, कहीं अप्रस्तुत श्रीर कहीं उद्दीपन रूप में किया गया है। बाल्मीकि, अश्वबोष श्रीर कालिदास के वर्णनों जैसे सुन्दर एवं सजीव वर्णन अन्यत्र दुर्लभ हैं। दूसरी बात जो विशेष उल्लेखनीय है वह यह कि इन महाकाव्यों में इतिहत्त के कोरे विवर्णों का अभाव है।

परन्तु श्रागे चलकर श्रपभ्रंश में इतिवृत्तात्मकता श्रिधिक देखने को मिली । रस को हमारे यहाँ एक ऊँचा स्थान दिया गया है। इसी रस की श्रनुपम भित्ति पर ये महाकाव्य रचे गए हैं। महाकाव्य में सभी रसों को स्थान मिला श्रीर प्रमुखता केवल एक ही रस को दी गई। इन प्रमुख रसों में श्रंगार, शान्त श्रीर वीर रस ही प्रमुख रूप में नियोजित हुश्रा। हास्य रस को महाकाव्य की गम्भीरता में कोई स्थान न मिला।

भाषा की दृष्टि से संस्कृत महाकाव्यों में पहले तो सरलता, गहनता एवं शुद्धता को ऋषिक स्थान मिला; किन्तु 'रामायण', 'महाभारत' के पश्चात् गृद्धता एवं शुद्धता तो दिखाई पड़ी किन्तु सरलता को उतना स्थान नहीं मिला जितना कि उन ऋषि महाकाव्यों में। परवर्ती महाकाव्यों में विकास के साथ भाषा का परिमार्जन, परिष्कार एवं समृद्ध ऋषिक मिलता गया। कालिदास में यह बात विशेष रूप में दिखाई पड़ी। उनका बन्ध इतना मस्ण एवं प्रांजल है कि पढ़ने में विशेष ऋष्यास नहीं करना पड़ता। उनकी वाणी इतनी परिनिष्ठित है कि शब्द परिवर्तन उसमें सम्भव नहीं।

संस्कृत महाकाव्यों का आरम्भ मंगलाचरण से हुआ है। सम्भवतः अमंगल के नाश की भावना से, एवं महाकाव्य निर्माण सरलता से हो सके इसी विचार से इसकी योजना महाकाव्यों में की गई। छन्दों का चुनाव भी बहुत सुन्दर हुआ है। 'रामायण' में अनुष्टुप की प्रधानता है तो 'महाभारत' में इस छन्द के साथ-साथ अन्य छन्दों जैसे जाति, उपजाति शार्तूल विक्रीडित आदि का भी प्रयोग हुआ है। परवर्ती कवियों ने सर्गीत में छन्द परिवर्तन का उतना ध्यान नहीं रखा। क्रमशः महाकाव्यों की रचना रूढ़िबद्ध होती चली गई और उसका रूप भी बड़ा ही कलापूर्ण हो गया। पालि और प्राकृत काल

पालि भाषा में भी काव्य लिखे गए किन्तु उनमें महाकाव्यत्व प्रायः शून्य है। "जिनचरित" श्रीर "जिनालंकार" जैसी कृतियों को महाकाव्य की श्रेणी में रखने में संकोच होता है, क्योंकि उनमें बुद्ध के जीवन की छोटी-सी कथा को लेकर वर्णनात्मक ढंग से किव ने काव्य का रूप भर दे दिया है। महाकाव्यों के विकास में इन काव्यों का श्रिधिक महत्व इसलिये भी नहीं दिखाई पड़ता कि बौद्ध ग्रंथों का प्रभाव हिन्दी के महाकाव्यों पर बहुत ही कम पड़ा।

१. जिनचरित-वनरत मेधंकर । २. जिनालंकार-बुद्धरिद्धत !

प्राकृत काल में आकर हमें बहुत से प्रबन्धकाव्य अवश्य मिलते हैं जिनमें प्रवरसेन का 'सेतुबंध', वाक्पतिराज का 'गौडवध', हेमचन्द्र का 'कुमारपाल चरित' और रामपाणिवाद का 'उषानिरुद्ध' प्रसिद्ध हो गए हैं। किन्तु इन प्रबंधकाव्यों का भी कलेवर छोटा है और शैली में वह भव्यता नहीं मिलती जो संस्कृत के महाकाव्यों में हमें दिखाई पड़ी। संस्कृत के परवर्ती ऐतिहासिक काव्य

हमने अब तक देखा है कि किस प्रकार वैदिक साहित्य से क्रमशः 'रामायण' और 'महाभारत' जैसे महाकाव्यों का विकास हुआ है। इसके पश्चात् तो इन्हीं महाकाव्यों से प्रेरित होकर न जाने कितने सर्गबद्ध महा-काव्यों की रचना होती रही। क्रमशः महाकाव्य सर्गबद्धता में रूढ़ हो गया और उसमें ऊँची कलात्मकता का विधान भी बढ़ता चला गया। फलतः एक समय ऐसा आया जब वह साहित्य केवल मर्मजों की ही वस्तु बन गया।

संस्कृत में ऐतिहासिक व्यक्तियों के चरित्रों से सम्बद्ध काव्य तो कई प्राप्त होते हैं पर उन्हें इतिहास नहीं कहा जा सकता। अश्रध्योष श्रीर कालिदास जैसे कवियों ने किसी ऐतिहासिक पुरुष को लच्य बनाकर कोई काव्य नहीं लिखा । समसामयिक ऐतिहासिक व्यक्तियों का उल्लेख पुराने संस्कृत साहित्य में सिर्फ शिलालेखों और तामशासन-पत्रों में ही प्राप्त होता है, किन्तु काव्य के उद्देश्य से समसामयिक राजाओं के चरित परवर्ती साहित्य में बहुत श्रिषिक प्रचलित हुए । सातवीं शताब्दी के उपरान्त संस्कृत साहित्य में ऐसा काल श्राया जिसमें श्रिधिकांशतः ऐतिहासिक राजाश्रों के चरित को कवि ने लच्च बनाया । इन ऐतिहासिक काव्यों में बाणभट्ट का 'हर्षचरित' जिसे उन्होंने श्राख्यायिका कह कर श्रिभिहित किया, श्रत्यधिक प्रसिद्ध हुत्रा तथा वह ऐति-हासिक काव्य माना जाता है। काव्य की दृष्टि से इसमें ऐतिहासिक व्यक्ति-हर्ष को लेकर उसके जन्मकाल से उत्तरीत्तर प्रौदावस्था तक का सुन्दर वर्णन त्राठ उच्छ्वासों में निवद हुआ है। उसके पश्चात् आठवीं शताब्दी में शंकुक का 'भुवनाभ्युदय' मिला, जिसमें भम्म श्रीर उत्पल के युद्ध का . वर्णन किया गया। लगभग १००५ ई० में क्रमशः कवियों का सुकाव कवित्वप्रधान ऐतिहासिक काव्यों की रचना की श्रोर हुआ। इनमें पद्मगुप्त या परिमल कवि का 'नवसाहसाङ्गचरित' बहुत ही प्रसिद्ध हुन्रा, जिसमें कवि ने मालवा के राजा सिन्धुराज नवसाहसाङ्क के ऐतिहासिक महत्व का प्रदर्शन हुआ। साथ ही विल्ह्स का 'विक्रमांक देवचरित', जिसमें राजकीय युद्धों श्रीर विवाहों का बिस्तृत वर्णन हुन्ना, इस दृष्टि से श्रत्यधिक महत्वपूर्ण

ऐतिहासिक काव्य सिंख होता है कि उसमें ऐतिहासिक कथा का इस रूप में वर्णन हुआ है जिसमें किन का अकाव इतिहास की स्रोर कम स्रौर कवित्व पूर्ण वर्णनों की स्त्रोर स्त्रधिक दिखाई पड़ता है। किन्तु इस मुकाव के होते हुए यह नहीं कहा जा सकता कि प्रस्तुत काव्य में चरित्र-चित्रण का वही रूप है जो प्रबंधकाव्यों में मिलता है। इसमें युद्ध एवं विवाह की घटनात्रों का विस्तार अवश्य बहुत कुछ वैसी ही शैली पर मिलता है जो श्रागे चलकर हिन्दी के 'रासो' शैली के प्रबंधकाव्यों में दिखाई पड़ा । इतिहासविषयक . कुछ सूचनात्रों का स्रोत होने पर भी यह ग्रंथ प्रधानतः काव्य-चेत्र में रखा जा सकता है। दूसरी बात जो इसमें नवीन दिखाई पड़ी वह यह कि इसमें नीति की बातों का गुंफन भी हुआ है और इसका प्रधान रस शान्त है। इस नीतिपरकता पर 'महाभारत' का प्रभाव हमें दिखाई पड़ता है। ऐसे ही काव्यों में दूसरा सन्ध्याकर मंदी का 'रामपाल चरित' भी मिलता है जिसको 'श्लेषकाव्य' की संज्ञा दी जाती है। इसमें अयोध्या के राजा राम और बंगाल के राजा रामपाल पर घटित होने वाले शिलष्ट श्लोक मिलते हैं। यहाँ भी इतिहास की अपेचाकृत काव्य-चातुरी की श्रोर कवि का मुकाव श्रिभिक है। बारहवीं शताब्दी तक पहुँचते-पहुँचते हमें ऐसे काव्यों में जल्हण का 'सोमपाल विलास' और जयानक का 'पृथ्वीराज विजय' भी मिलते हैं। अनन्त पुत्र रुद्र का 'राष्ट्रीदवंश' कन्नीज के नारायण शाह तक होने वाले राजाओं की चरितावली की लेकर निर्मित हुआ।

इसी शताब्दी में हेमचन्द्र का 'कुमारपाल चरित' या 'द्रयाश्रय काव्य' जिस रूप में रचा गया उसमें बीस सर्गों की रचना तो संस्कृत में हुई श्रीर श्रान्तम श्राठ सर्गों को प्राकृत भाषा में रचा गया। इस प्रकार प्रस्तुत काव्य में हमें काव्य श्रीर व्याकरण की चिन्ता स्पष्ट रूप से मलकती हुई मिलती है। इसी माँति सोसेश्वर की ''कीर्ति - कौमुदी'' में मन्त्री वस्तुपाल की कीर्त्ति का वर्णन हुआ श्रीर सं०१४६० में नयचन्द्र सूरि का ''हम्मीर महाकाव्य'' मेवाइ के राजा हम्मीर की प्रशंसा निमित्त रचा गया। इसके साढ़े तीन सर्गों में हम्भीर का विवाह वर्णन श्रीर ऋतु का वर्णन किया गया है, जिसमें हमें काव्यत्व की श्रीर किव का मुकाब स्पष्टतः मिलता है।

१७वीं शताब्दी में रामभद्रम्व नामक महिला लेखिका ने 'रघुनाथा-भ्युद्य' में अपने प्रिय राजा रघुनाथ के यश का वर्णन किया। इसी प्रकार विजयनगर के राजा अच्युतराय की रानी गंगादेवी ने ''वीरकम्पराय चरितम्'' या ''मधुराविजय'' में अपने पति की मदुरा विजय की कहानी का वर्णन किया । इनमें भी काव्यत्व मिलता है।

संस्कृत के उक्त ऐतिहासिक काव्यों के विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहँचते हैं कि संस्कृत के ऐतिहासिक काव्य वस्तुतः पूर्णरूप में इतिहास को लेकर नहीं चले, बल्कि उनमें अधिक काव्यत्व ही मिलता है। ये काव्य अपने-श्रपने ऐतिहासिक चरित नायकों के ऐतिहासिक पहलु को स्पर्श करते हुए वस्तुतः काव्यात्मक वर्णन की श्रोर ही भुके हुए दिखाई पड़ते हैं। घटनात्र्यों का कल्पना के साथ यहाँ अनिमल योग होने के कारण एक प्रकार से दोनों ही में अस्तव्यस्तता दिखाई पड़ती है। एच पुछा जाय तो यहाँ किसी भी ऐतिहासिक व्यक्ति के काल, क्रियाकलाप स्रादि का वास्तविक घटनात्रों के साथ वर्णन न होकर त्रांशिक रूप में ऐतिहासिक सत्य को : श्रपनाते हुए विवाह, युद्ध, केलि श्रादि के द्वारा नायक का महत्व प्रदर्शित इंग्रा है। इस प्रकार ये काव्य ऐतिहासिक शोध के लिए अवश्यमेव कुछ सामग्री प्रस्तुत कर सकते हैं, किन्तु उनकी रचना में किन की मूल प्रवृत्ति की छानबीन इसी निष्कर्ष पर ले जाती है कि इनमें कवि का ध्यान प्रेम, बिरह, केलि, युद्ध त्रादि वर्णनों की त्रोर श्रधिक रमा है। यही कारण है इन ऐतिहासिक काव्यों में हमें नैतिक जटिलताओं द्वारा उपस्थित होने वाली परिस्थितियों का पूर्णतः अभाव मिलता है और साथ ही इनमें ऐसे हास्यपरक श्रनमिल व्यापार भी गुंफित नहीं हुए जो मनुष्य के वास्तविक जीवन का उद्घाटन करते हैं। उनमें कल्पना की ही प्रधानता है. चरित्र-चित्रण की यथार्थता नहीं मिलती ।

कमशाः इन्हीं ऐतिहासिक काव्यों में ऐसी कथानक रूढ़ियों का प्राधान्य भी होता चला गया जो कोरी कल्पना-प्रसूत लोक-कथाओं में साधारखाः उपलब्ध होती हैं। स्वप्न में प्रिय दर्शन, शुक्र द्वारा प्रिय संघान श्रीर संदेश भेजना, मुनि का शाप, रूप परिवर्तन, लिंग परिवर्तन, परकाय-प्रवेश, श्रीमज्ञान, प्रिय वस्तु द्वारा पूर्व प्रसंग का ज्ञान, श्रन्तः पुर की परिचारिका का राजा से प्रेम और श्रन्त में पुनः उसका राजकन्या के रूप में प्रकट होना, चित्र-दर्शन द्वारा विरहाकुल होना, नायक का श्रीदार्य श्रादि कुछ ऐसी कथानक रूढ़ियाँ हैं जो परम्परा से भारतीय कथाश्रों में प्रचलित रहती श्राई। धीरे-धीरे इन ऐतिहासिक काव्यों में इन्हीं रूढ़ियों का भी समावेश होता चला गया जो प्रधानतः श्राठवीं शताब्दी से लेकर १२वीं शताब्दी तक कार्व्यों में समाविष्ट होती रहीं। प्राकृत काल के उद्भव के साथ ही दूसरी श्रोर ऐसी प्रवृत्ति के श्रमेक काव्यों की रचना हुई जिनमें ऐतिहासिक काव्यों के विपरीत सम्पूर्ण कथा विलक्षण कल्पना का श्राधार लेकर खड़ी हुई श्रौर इन्हीं काल्पनिक कथाश्रों का सम्बन्ध युग के किसी प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्तियों से जोड़ दिया गया। प्राकृत के 'सेतुबन्ध', 'गौड़वहो', 'उषानिरुद्ध' श्रादि प्रबन्ध काव्यों में श्राह्मित ऐतिहासिकता इसी रूप में समाविष्ट हुई मिलती है। सम्भवतः इसका कारण प्रशंसा एवं प्रसिद्धि पाना ही रहा हो। कोई भी बात इसके मूल में क्यों न रही हो, परन्तु इतना तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि हिन्दी की प्रबन्धकाव्य-धारा पर इसका प्रभाव भी श्रवश्यमेव पड़ा जो श्रप- भ्रंश काव्यों से होता हुश्रा सीधा हिन्दी में चला श्राया। श्रपभंश के चित-काव्य श्रौर उनका प्रभाव

प्राकृत काव्यों में जिस कथा तत्व का विनियोग प्रचुर मात्रा में हो रहा था, अपभ्रंश काल में आकर जैन कान्यों में उसका पलड़ा अधिक फुकता हुआ दिखाई पड़ा। इस काल में एक आर तो पुरायों की रचना हुई और दूसरी त्रीर ऐसे काव्य रचे गए जिनमें कथा का मोह त्र्रत्यधिक मात्रा में समाविष्ट हुआ। जैन कवियों में स्वयंभू का स्थान प्रथम माना गया। इनके 'पउम चरिउ' (पद्मपुराण), में हिन्दी का प्राचीन स्वरूप सुरिच्चत मिलता है, साय ही जीवन की सर्वाङ्गपूर्ण अवस्थाओं का चित्रण यहाँ जिस रूप में हुआ है उसने भी हिन्दी की प्रबन्धकाव्य-धारा पर पूरा प्रभाव डाला; क्योंकि जिस रूप में प्रस्तुत जैन रामायण का विभाजन 'संधि' श्रीर 'कांडों' में हुश्रा बहुत कुछ इसी पद्धति पर आगे चलकर तुलसी के "मानस" में भी कांडों श्रीर सोपानों का विभाजन किया गया। स्वयंभू के "पउम चरिउ" का जिस रूप में आरम्भ हुआ है उसमें वन्दना, सजन, प्रशंसा, खल स्वभाव वर्णन, पूर्व किव के पति कृतज्ञता ज्ञापन आदि उसी रूप में हैं जिस रूप में हिन्दी के प्रबन्धकाव्यों में हमें त्रागे चलकर मिलते हैं। वर्णनीय प्रसंगों में भी स्वयंभू के ''पडम चरिंड'' में सूद्दम प्रकृति-निरीक्षण उन करुण प्रसंगों के मार्मिक चित्रण में मिलता है जहाँ दशरथ, राम, भरत, रावण, मंदोदरी श्रादि के विलाप हैं।

शैली की दृष्टि से इसमें श्रपभ्रंश की 'कड़वक', शैली का प्रयोग है जिसमें कुछ 'पज्भिटिका' या 'श्रिलिल्लह' के पश्चात् 'घत्ता' का प्रयोग मिलता

१. प्रवरसेन । २. वाक्पतिराज । ३. रामपाशिवाद ।

है। इसी शैलों का श्रनुगमन स्वयंभू के पश्चात् पुष्पदन्त ने. 'तिसिडिमहा-पुरिसगुग्गलंकारु' या 'महापुराण' में किया।

पुराण-काव्यों के श्रितिरक्त जैन किवयों ने दूसरी श्रोर लोक प्रचलित कथा श्रों का श्राश्रयण कर ऐसे चिरतकाव्यों का निर्माण किया जिनमें प्रेम-भाव को ही श्रिधिक प्रमुखता मिली। इनमें 'माविसयत्तकहा', 'जसहरचरिउ', 'गायकुमारचरिउ' श्रीर 'करकंडुचरिउ' श्रमी प्रकाश में श्राए हैं। इनके श्रितिरक्त बहुत से श्रम्य काव्य जैसे 'मुदर्शन चरिउ', ''नैमिनाहचरिउ'', 'पज्जुणकहा' श्रादि ग्रन्थों का पता भी चल गया हैं। ये काव्य प्रेम-प्रधान कहानियों को श्राश्रय करके निर्मित हुए श्रीर इनके किवयों ने श्रपनी धार्मिक प्रवृत्ति के श्रमुरूप सम्पूर्ण काव्य को श्रलौकिक वातावरण में ही विकित्त किया है श्रीर प्रत्येक काव्य किसी न किसी धार्मिक व्रत को लच्च करके ही रचा गया। इस व्रत का उल्लेख किव श्रपने काव्य का श्रन्त करते समय ही श्रिधकांशतः करता हुश्रा दिखाई पड़ता है। इस प्रकार लौकिक प्रेम-कथा द्वारा जैन किवयों ने श्रपने चिरत-काव्यों में धार्मिक उपदेश ही श्रिध-कांशतः दिए।

काव्यरूप की दृष्टि से इन चिरितकाव्यों की छानबीन करने पर यह जात होता है कि इनमें छुन्दों का वही ढंग है जिसे हम स्वयंभू के रामायण में देख चुके हैं। इस छुन्द शैली को ''कड़वकशैली '' के नाम से अभिदित किया गया है।

विषय की दृष्टि से सभी चिरितकाव्यों में किवयों ने लोक-प्रचलित कथा आहें के अनुरूप नायक अथवा नायिका के गुण-अवण अथवा चित्र-दर्शन या स्वप्त-दर्शन द्वारा उमड़े हुए प्रेम से काव्यारम्भ किया। नायक प्रेमिका के लिए समुद्र यात्रा करता हुआ एवं अनेक कहों को मेलता हुआ दिखाया गया है। अन्त में नायक, नायिका का मिलन होता है और कहीं-कहीं पुनः ऐसी बाधाएँ दिखाई गई हैं जिससे दोनों का फिर से वियोग हो गया है। इस प्रकार पुनः कथा आगे बढ़ती गई है और अन्त में पुनः मिलन और शान्त रस से कथा का पर्यवसान दिखाया गया है।

इस प्रकार जैन चरितकाव्यों में कथानक साहश्य तो मिलता ही है, साथ-

१. धनपाल १०वीं सदी। २. पुष्पदन्त ११वीं सदी। ३. पुष्पदन्त ११वीं सदी। ४. मुनिकनकामर १२वीं सदी। ५. श्रपभंश के चरित कान्य, रामसिंह तोमर, विश्वमारती पत्रिका, २००३ वि० वैशाख-श्रसाद ।

ही प्रेम, संयोग, वियोग, प्रकृति वर्णन आदि भी एक ही समान हुए हैं। अगरम्भ में सभी काव्यों में मंगलाचरण, सजन स्तुति मिलती है और कथा का उद्देश्य, देश, नगर, सिंहल या समुद्रयात्रा, आखेट आदि का वर्णन भी इनमें हुआ है। दूसरी बात जो विशेष रूप से इनमें दिखाई पड़ती है वह यह कि अपनी धार्मिक प्रवृत्ति के अनुरूप एवं लोक-कथा के आश्रयण से इनमें पारलौकिक एवं आश्चर्य-तत्व का सम्मिश्रण भी हुआ है। इनमें पात्र श्रपने पूर्वजन्म की कथा से श्रमिज्ञ दिखाए गए हैं, उनके जीवन में साधुश्रों द्वारा भविष्यवाणी हुई है, पशु-पत्ती मानवीय क्रियाकलाप करते हुए दिखाई पड़ते हैं। दानवों द्वारा पथ में बाधाएँ, रूप परिवर्तन एवं यन्न गंधवों द्वारा सहायता त्रादि ऐसे ही प्रसंग हैं जिनमें लोक-हृदय त्राधिक रमता हुत्रा दिखाई पड़ता है। इन्हीं विषयों को अपनाने वाले इन चरितकाव्यों ने लोक-दृदय को अत्यधिक प्रभावित भी किया है। ऐसी विशेषताओं के कारण ये चरितकाव्य बड़े ही वर्णन-प्रधान हुए हैं जिनमें इतिवृत्तात्मक प्रसंगों का श्राधिक्य है। कवि कथा कहने का इच्छुक श्रधिक है, काव्यत्व लाने की श्रिधिक चेष्टा उसने नहीं की । यहीं कारण है सभी काव्यों में प्रायः एक से छंद, एक से उपमान प्रयुक्त हुए।

अपभ्रंश के इन चिरतकान्यों की शैली हिन्दी के आदि युग से होती हुई पर्याप्त समय तक हमारी प्रबंधकान्य-धारा को प्रभावित करती रही। जायसो के 'पद्मावत' और तुलसी के 'मानस' पर इसका प्रभाव स्पष्ट रूप से पड़ा।

हिन्दी के प्रवन्धकाव्यों पर एक अन्य दिशा से भी प्रभाव पड़ा । संस्कृत के ऐतिहासिक काव्यों की चर्चा हमने पहले की । इन्हीं ऐतिहासिक काव्यों में बहुत सी ऐसी बातें भी मिलीं जो तत्कालीन राजाओं की प्रशस्तियों के रूप में डिंगलकाव्य में विकसित हुई । यह विकास पाँच रूपों में हुआ जो 'रासो', 'प्रकास', 'विलास', 'रूपक' और 'वचिनका' के नाम से उपलब्ध होता है । संस्कृत में इन पाँचों प्रकार के रूपों में 'प्रकास' और 'विलास' तो मिले किन्तु 'रासो' जैसा रूप पुराने गुजराती काव्यों में अधिकांशतः मिला । अपभंश में ११वीं शताब्दी में अब्दुर्इमान कृत 'संनेहरासक' (संदेशरासक) भी हमें उपलब्ध हुआ जिसके 'रासक' शब्द में 'रासो' की ध्विन सुनाई पड़ी, किन्तु संस्कृत में ऐसा कोई अन्य प्रकाश में नहीं आया है । उपर्युक्त पाँचों प्रकार के रूपों में भी संस्कृत के ऐतिहासिक काव्यों की भाँति इतिहास का स्पर्श करके काव्यों मी सकर के काव्यों की सबसे

बड़ी विशेषता यह है कि उनमें स्त्रियों के मुख से ऐसी-ऐसी वीरभावात्मक उक्तियाँ कहलाई हैं जो न तो किसी पूर्ववर्ती काव्यों में मिलती हैं श्रीर न परवर्ती रीतिकालीन वीररसात्मक काव्यों में ही। हाँ, यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि अपभ्रंश में यह वीररसात्मक, स्वर अवश्य मिला और हेम-चन्द्र के अपभ्रंश उदाहरणों में यह स्पष्टतः सुनाई भी पड़ा। इससे यह अतु-मान लगाया जा सकता है कि हो न हो देशी भाषाओं में उक्त पाँचों प्रकार के काव्यरूप अचलित रहे होंगे और समय-समय पर इन्हीं रूपों को ही ध्यान में रखकर संस्कृत में ऐसे काव्य लिखे और लिखाए गए होंगे।

इस प्रकार हिन्दी के ऋादि युग में पहुँचते नई घाराश्रों से प्रबन्ध-काव्य पर प्रभाव पड़ता हुआ दिखाई पड़ा । एक तो संस्कृत के ऐतिहासिक कथा आख्यायकाश्रों और राजप्रशस्तियों का, दूसरे प्राकृत की ऐतिहासिक काव्यत्वमय रचनाश्रों का और तीसरे अपभंश के चितिकाव्यों का। प्रथम धारा के प्रभावानुरूप 'रासो' शैली के प्रबन्धकाव्य विरचित हुए, जिनमें कथा और इतिहास का मिश्रण हुआ। दूसरी धारा क्रमशः अपभंश काव्यों में पनपी और यहीं से हिन्दी के प्रेमाख्यान काव्यों को मूल प्रेरणा मिली। हिन्दी के प्रेमाख्यानपरक काव्यों में जायसी के 'पद्मावत' को छोड़ कर अन्य सभी, काव्यरूप की दृष्टि से, खरडकाव्य में परिगणित होते हैं।

तुलसी के 'रामचरित मानस' पर भी इसी घारा का प्रभाव पड़ा । सारांश यह कि विशेष रूप से संस्कृत ग्रौर श्रपभंश काव्यों का प्रभाव हिन्दी के प्रायः सभी काव्यरूपों पर पड़ा ग्रौर प्रवन्धकाव्य की जो घारा हिन्दी में बही, उस पर इन्हीं दोनों भाषाग्रों के काव्यों की शैली का एक ग्रोर तो 'रासो' जैसे प्रवन्धकाव्यों में विकास हुन्ना, दूसरी ग्रोर त्रपभंश के चरितकाव्यों की शैली का ग्रौर तीसरी ग्रोर संस्कृत के सर्गबद्ध एवं चरितकाव्यों की शैली के मिश्रण युक्त प्रवन्धकाव्यों का विकास हुन्ना।

हिन्दी के प्रबन्ध काव्य

'रासो' के रूप में जिन प्रबन्धकाव्यों का विकास हुआ उनमें महाकाव्य की ख्रोर भुकता हुआ 'इपिकल' (Epical) प्रथम प्रबन्धकाव्य, चन्द का ''पृथ्वी-राज रासो'' मिलता है। हमें १०वीं शताब्दी के 'सन्देशरासक' में इस ''रासो'' शब्द की प्रतिध्विन सुनाई पड़ी और प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य की प्रत्येक पुष्पिका' के अन्त में जो ''रास के'' शब्द आया, उससे इस बात की भी

इतिश्री कविचन्द विरचिते प्रथिराज रासके त्रादि पर्व—पृथ्वीराज रासो— मोहनलाल वि० पंड्या, श्यामसुन्दर दास —सं० १६०४. बनारस ।

पृष्टि हो जाती है कि हो न हो यह 'रासो' शब्द 'रासक' से ही बना । जिस रूप में 'पृथ्वीराज रासो' श्राज उपलब्ध है उसके विशाल स्वरूप को देखते हुए रूप की दृष्टि से कुछ निश्चित रूप से कह सकना उसी प्रकार कठिन है जिस प्रकार श्रंप्रेजी के श्रादि काव्य ''ब्युवुल्फ'' (Beowulf) के विषय में निश्चयात्मक रूप से कह सकना, श्रंप्रेजी श्रालोचकों के लिए कठिन बना हुश्रा है । श्रस्तु 'पृथ्वीराजरासो' उसी रूप में महाकाव्य की श्रोर भुकता हुश्रा काव्यरूप है, जिस माँ ति श्रंप्रेजी का यह काव्य 'ब्युवुल्फ'। प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य "पृथ्वीराज रासो" में चन्द का प्रधान लच्य श्रनेक वीर कृत्यों के वर्णन द्वारा श्रपने नायक के चित्र को ऊँचा उठाना ही रहा है । इस प्रकार जिस रूप में इसमें ऐतिहासिक बातों श्रीर काव्य का सम्मिश्रण हुश्रा है, उसमें संस्कृत के ऐतिहासिक काव्यों की छाया भी मिलती है, किन्तु साथ ही संस्कृत के सर्गबद्ध काव्यों की मलक भी । ६६ समयों का विभाजन इसमें बहुत कुछ उसी सर्गबद्ध शैली में हो हुश्रा है । साथ ही श्रपग्रंश के चिरतकाव्यों की भाँ ति यहाँ भी काव्यारम्भ वंदना, श्रादिदेव, गुरु, वाणी, लच्मीश, सुरनाथ श्रादि को संबोधित कर मंगल-सुचक पदों से ही हुश्रा है ।

।। साटक ।। ऊँ ।।

श्रादीदेव प्रनम्य नम्य गुरयं वानीय वंदे पदं । सिष्टं धारन धारयं वसुमती, लच्छीस चर्नाश्रयं ॥ १ ॥

[पृथ्वीराज रासो पृ० १.]

इसके पश्चात् किव धर्म-स्तुति, कर्मस्तुत तथा पूर्व किवयों की स्तुति करता है। श्रपनी लघुता का यहाँ वर्णन भी है तथा दुर्जन श्रीर सज्जन स्वभाव वर्णन भी यहाँ हुश्रा है। यह शैली श्रपश्रंश के चिरत-काव्यों का तो स्मरण कराती है, पर साथ ही संस्कृत के महाकाव्यों की शैली को भी सामने लाखड़ा करती है।

'रासो' में पुराण शैली का पुट भी मिलता है जो अनेक अवतारों की कथा के वर्णन में स्पष्टतः दिखाई पड़ता है। दसवें "समय" में तो अनेक अवतार-कथाएँ नियोजित हुई हैं।

इतिहास प्रसिद्ध बातों में यहाँ उसी प्रकार श्रनमेल बातों का योग मिलता है जैसा हम संस्कृत के परवर्ती ऐतिहासिक काव्यों में देख चुके हैं। किन्तु काव्यत्व की श्रोर किव सचेष्ट भी है। यथास्थान सन्ध्या, प्रभात, रात्रि, मृगया,

१. प्रथ्वीराज रासो, दसवाँ समय, पृ० १८१, २५४।

त्राखेट, ऋतु, वन, युद्ध, संयोग, वियोग त्रादि त्रानेक प्रसंगों का सन्निवेश प्रस्तुत प्रवंषकाव्य में हुत्रा है। युद्ध के प्रसंगों में किन का कौशल ऋपूर्व है। यहाँ शब्दों द्वारा आव्यमूर्त-विधान भी ऋनुपम ढंग से हुत्रा है।

॥ छंद भुजंगी ॥

जयँ जाय पंत्ती प्रथीराज जुङ्गं । करीसब्ब सेना विरुङ्गं-विरुङ्गं ॥ बजे ताल काल महा मल्ल वीरं । दुहुँ बाँह सेना विरुडं सुधीरं ॥

—ग्राठवाँ समय, पृ० ३७७

छुन्दों की जितनी अधिक विविधता 'रासों' में मिलती है उतनी अन्य काव्यों में कम दिखाई पड़ती है। प्रतिप्त अंशों के कारण यह विविधता और भी आ गई है। इसी के कारण भाषा में भी यही अति प्राचीनता, कहीं अर्वाचीनता और कहीं विदेशी शब्दों का प्रयोग भी हो गया है। छुन्दों में प्राकृत के 'गाथा' अपभंश के 'दूहा' से लेकर छुपाद, साटक, अरिल्ल, जोटक, तोमर, आर्था, भुजंग प्रयास, पद्धिर, किवत्त, त्रिभंगी, मोतीदाम आदि अनेक छंद प्रयुक्त हुए हैं। इसी प्रकार भाषा में अरबी, फारसी, प्राकृत, अपभंश आदि सभी का पुट मिलता है।

'रासो' की सच्ची काव्यल्प मीमांसा तो उसके प्रविप्त अंशों के बाहर निकलने पर ही होगी तो भी इतना तो अवस्य कहा जायगा कि इसकी रचना के समय कि के समद्य प्रबन्धकाव्य परम्परा अवस्य रही होगी। सम्पूर्ण काव्य का घटनाचक पृथ्वीराज के ही चारों ओर चलता है और उसी के चरित्र को प्रकाश में लाने के लिये मानो सब घटनाओं का संभार हुआ। इनके गठन में सुसम्बद्धता नहीं तथापि अधिक से अधिक परिस्थितियों के समावेश से युक्त प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य में अपने आरम्भिक युग की एक निराली एकता अवस्य है। किव ने नायक द्वारा प्रतिनायक की मृत्यु दिखाकर अपने नायक के चरित्र को ऊँचा उठाया है। अस्तु ''रासो'' चाहे पूर्ण महाकाव्य न हो परन्तु पश्चिमी अर्थ में ''एपिक'' अवस्य है। इसीलिये इस उसके स्वरूप को 'एपिकल' या 'महाकाव्यत्वमय' कहते हैं।

प्रबन्धकाव्य धारा में ऋपभ्रंश चरित्र-काव्यों की पद्धित पर यदि कोई प्रबन्धकाय निर्मित हुआ तो वह है जायसी का ''पद्मावत''। किन्तु काव्यरूप की दृष्टि से प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य में हमें ऋपभ्रंश के चरित-काव्यों का सुन्दर विकास मिलता है। इस विकास को हम ऋपनी इस प्रबन्ध-काव्य-धारा में एक सफल प्रबन्धकाव्य के रूप ही देखते हैं। सम्पूर्ण काव्य की भावना

(Spirit) की यदि छानबीन की जाय तो जायसी का सुकाव हमें कथात्मकता की त्रोर श्रवश्य दिखाई पड़ेगा; किन्तु यह कथा-मोह बिलकुल उस ढंग का नहीं है जैसा हमें श्रपभ्रंश के चिरत-काब्यों में मिलता है। 'पद्मावत' में जहाँ श्रपभ्रंश काव्यों की प्रवन्ध-रूढ़ियों के श्रनुसरण से घटनाश्रों की विविध योजना है वहाँ कि का लच्य केवल कथा मात्र कहना नहीं है। इन प्रसङ्कों द्वारा प्रवन्धकाव्य के मीतर उन परिस्थितियों को लाकर कि ने सामने रखा है, जिनमें श्रन्तर्जगत के नाना भावों का सुन्दर उद्घाटन हुआ है।

अपभ्रंश के चिरत-काव्यों की कड़वक पद्धित पर ही 'पद्मावत' में सात-सात अर्द्धीलियों के पश्चात् एक एक दोहा रखने की पद्धित मिलती है। उसमें भारतीय महाकाव्य की सर्गबद्ध शैली की छाया न मिल कर इन्हीं चिरत-काव्यों की पद्धित पर खरडों का विभाजन मिलता है। काव्या रंभ में ईश वन्दना, सज्जन प्रशंसा, दुर्जन-निंदा, पूर्व किव प्रशंसा एवं उनके प्रति कृतज्ञताज्ञापन आदि की लम्बी भूमिका भी हमें उसमें चिरतकाव्यों के ढंग पर रचित होने की आरे संकेत करती है। जिन वर्णनीय प्रसंगों को जायसी ने लिया है उनमें भी इसी रूढ़ि का अनुगमन मिलता है। यदि विषय की ओर दृष्टि डालते हैं तो विद्वानों के मतानुसार इसमें एवं अपभ्रंश के ''भविसयत्तकहा'' के कथानक में कोई विशेष अन्तर नहीं मिलता ।

वस्तुतः 'पद्मावत' में जिस प्रकार का श्राख्यान लिया गया है वह विलक्ष्म वैसा ही जन प्रचलित प्रेमाख्यान है जो अनेक प्रेम-परक श्रप्रभ्रंश चिरत काव्यों में हमें मिला । किंग्तु इसमें एक नवीनता यह है कि जायसी ने सूफी होने के नाते श्रपनी इस लौकिक-कथा को बड़े ही सूदम रूप में श्रलौकिक पद्म में घटाने का सुन्दर प्रयास किया है । फलतः 'पद्मावत' एक श्रोर जहाँ श्रपभ्रंश के चिरत काव्यों से 'प्रेरणा लेता हुश्रा दिखाई पड़ता है, वहाँ उसे फारसी की ''मसनवी'' शैली पर रचे गए प्रेम-परक काव्यों से भी प्रेरणा मिली है । इसका संकेत जायसी ने स्वयं दिया है श्रौर स्वप्नावती, मुग्धावती, मृग्धावती, महमालती, प्रेमावती श्रौर उषा श्रमिरद्ध श्रादि प्रेमाख्यान काव्यों की चर्चा की है ।'

१. प्रेमी श्रमिनंदन प्रंथ—''जैन साहित्य की हिन्दी को देन'' रामसिंह तोमर, १० ४६७ ।

२. जायसी प्रन्थावली-पं॰ रामचन्द्र शुक्ल । राजागढ़-छेका खरड॥१६॥ संस्करण पाँचवाँ, पृ० १०० ।

'पद्मावत' का कथानक लोक-प्रचलित ''हिरामन श्रीर पद्मिनी रानी'' की कथा से प्रेरित होकर ५८ खरडों के जिस विशाल पट पर एक श्रीर श्रंकित होता है, उसमें दूसरी श्रोर नायक रत्नसेन एवं प्रतिनायक श्रलाउद्दीन के बीच होनेवाले युद्ध जैसी इतिहास-प्रसिद्ध घटना का समावेश भी हुश्रा है। इसी प्रधान युद्ध-घटना के चारों श्रोर सम्पूर्ण कथा का इस कौशल के साथ गुंफन हुश्रा है जो एक प्रबन्धकाव्य के रचयिता की एक मात्र विशिष्टता निर्धारित की गई है।

'पद्मावत' का पूर्वार्क लोक-प्रचलित कथा के आधार पर काल्पनिक है और उत्तरार्क में जिस प्रधान युद्ध की घटना नियोजित है, उसमें अनेक प्रसंग ऐसे भी आते हैं जिनका कोई भी ऐतिहासिक महत्त्व नहीं माना जाता। परन्तु ये कथाएँ प्रधान कथा को अअगामी बनाने में सहायक हैं। उदाहरणार्थ कुछ प्रसंग जैसे राधवचेतन के उकसाने पर अलाउद्दीन का चित्तौड़ गढ़ पर चढ़ाई करना, रत्नसेन को धोखे से पकड़ कर दिल्ली ले जाना, गोरा-बादल द्वारा रत्नसेन का मुक्त होना और पुनः चित्तौड़ पर अलाउद्दीन की चढ़ाई तथा अंत में देवपाल की दूती का पद्मावती को बहकाने के लिए भेजा जाना और देवपाल के साथ युद्ध में रत्नसेन की मृत्यु एवं अंत में पद्मावती और नागमती का सती हो जाना आदि अनेक प्रसंगों की उद्भावना में यद्मिप ऐतिहासिकता नहीं, किन्तु इन प्रसंगों को जिस कौशल के साथ कवि ने अपनी प्रधान कथा के भीतर वर्षित किया है, वह कहीं भी प्रबन्ध-प्रवाह में बाधा नहीं डालता।

कथावस्तु के सुन्दर गठन के साथ साथ 'पद्मावत' में जीवन के नाना व्यापारों की विविधता पाई जाती है। इसका श्रेय इन्हीं विविध कल्पना-प्रसूत प्रसंगों को दिया जाता है, जिनके द्वारा जायसी को मानव-हृदय के विविध मनोभावों को बाहर खोलकर रखने का श्रवसर मिला है। ऐसे प्रसंगों को श्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने "मर्मस्पर्शी स्थल" कहकर श्रामिहत किया है; श्रीर यह स्थापित किया है कि सच्चे प्रबन्ध काव्य रचियता की परख इन्हीं प्रसंगों के चयन द्वारा की जाती है। 'पद्मावत' में ऐसे प्रसंग एक नहीं श्रनेक हैं। ये हैं "मायके में कुमारियों की स्वच्छन्द कीड़ा, रनसेन के प्रस्थान पर नागमती श्रादि का शोक, प्रेम-मार्ग के कष्ट, रत्नसेन को सूली की व्यवस्था, उस दएड के संवाद से विप्रलंभ दशा में पद्मावती की करण श्रानुभूति, रत्नसेन श्रीर पद्मावती का संयोग, सिंहल से लौटते समय सामुद्रिक घटना से दोनों की विहल स्थित, नागमती की विरह-दशा श्रीर वियोग-

संदेश, बादल का युद्ध-प्रस्थान, देवपाल की दूती से पद्मावती द्वारा सतीत्व गौरव की व्यंजना, पद्मावती और नागमती का उत्साहपूर्वक सहगमन, चित्तौड़ की दशा आदि"।

इन प्रसंगों की उद्भावना मात्र से ही 'पद्मावत' की महत्ता नहीं । उसकी महानता इन प्रसंगों के उस ऋदितीय वर्णन में हैं जिससे एक ख्रोर तो किन के काव्य-कौशल एवं कल्पना-शक्ति का परिचय मिलता है, ख्रौर दूसरी ख्रोर उनसे कथा की धारा अविरल बहती है।

इस प्रकार इस प्रबन्ध-काव्य में "प्रेम, वियोग, माता की ममता, यात्रा का कष्ट, विपत्ति, त्रानन्दोत्सव, युद्ध, जय, पराजय त्रादि के साथ-साथ विश्वासघात, वैर, छल, स्वामिमिक्ति, पितवत, वीरता त्रादि का विधान हैं। श्राशय यह कि "पद्मावत" में मानव-प्रकृति के सुन्दर उद्घाटन द्वारा रस-परिपाक भी बहुत त्रानुपम हुत्रा है। प्रेम-प्रधान होने के कारण इसका प्रधान रस श्रुक्तार है। इसमें भी किव का वियोग-वर्णन त्रात्यधिक दृदयग्राही है। वीर, करण, वात्सल्य त्रीर शांत रस का परिपाक भारतीय काव्य-परम्परा के त्रानुरूप हुत्रा है। इसके त्रातिरक्त जिन वर्णनीय प्रसंगों को जायसी ने लिया है, उनमें रूदि का त्रानुगमन है। नगर, महल, यात्रा, सिहलद्वीप, उद्यान-वर्णन, वारह-मासा, घट-ऋत वर्णन त्रादि सभी पूर्व चरित-काव्यों की शैली के प्रभावानुरूप ही हैं।

'पद्मावत' की सम्पूर्ण कथा को जिस शैली में जायसी ने रचा है, उसमें लौकिक प्रेम-कथा अध्यात्म-पद्म पर घटाई गई है। इसका आभास हमें यत्र-तत्र प्रकृति वर्णन, रूप वर्णन आदि में तो मिलता ही है, साथ ही काव्यांत में किव अपने उन प्रतीकों को सामने रख देता है जिनके सहारे सम्पूर्ण कथानक आध्यात्मिक अर्थ में ग्राह्म होता है।

"तन चितउर मन राजा कीन्हा | हिय सिंहल बुधि पिद्मिन चीन्हा ||
गुरू सुश्रा जेंद्र पन्थ देखावा | बिनु गुरु जगत को निरगुन पावा ||
नागमती यह दुनिया धंधा | बाँचा सोह न एहि चित बंधा ||
राधव दूत सोई सैतानू | माया श्रालाउदी सुलतानू ||
प्रेम कथा एहि भाँति विचारहु | बूभि लेंद्रु जो बूभै पारहु ||

—जायसी ग्रंथावली

जायसी ग्रंथावली की भूमिका, पृ० ६६, श्रा० रामचन्द्र शुक्ल ।

२. जायसी ग्रंथावली की भूमिका, पृ० ७१, आर रामचन्द्र शुक्ल ।

इसके अनुसार पद्मावती बुद्धि या परमात्मा है, रत्नसेन मन या जीवात्मा है, सिंहल हृदय है, हिरामन तोता गुरु है, नागमती दुनिया घंघा है, अला-उदीन माया है और राधव चेतन शैतान है।

"पद्मावत" के ये प्रतीक वस्तुतः इतने समर्थं है कि वे किव के अभीष्ट अर्थ का सुन्दर ढल्न से निर्वाह करते हैं। इन्हीं प्रतीकों द्वारा लौकिक प्रेम-कथा को आध्यात्मिक प्रेम-कथा बना कर जो संदेश किव ने दिया है वह निश्चित रूप से एक महान् संदेश है। यह संदेश समस्त मानव समाज को प्रेम की उस उच्च भाव-भूमि पर ले जाता है, जहाँ जाति और धर्म के भेद-भाव को भुलाकर वह प्रेम के अदूट सूत्र में बँध जाता है। मध्ययुग के लिए यह संदेश वस्तुतः एक देन स्वरूप कहा जा सकता है। अतएव "पद्मावत" प्रवन्धकाव्य धारा में एक ऐसा महाकाव्य बन जाता है जिसमें अपभ्रंश के चिरतकाव्यों की शैली का विकास एक अनुपम ढंग से हुआ। रामचरितमानस

मध्ययुग में तुलसीदास तक श्राते श्राते लोक-कथाश्रों की उपेत्ता होने लगी थी श्रीर प्रवन्धकाव्य की वह धारा, जो जैन चरित्रकाव्यों के प्रभावानु-रूप लोक-कथाश्रों का श्राश्रयण करती हुई चली श्रा रही थी, धीरे-धीरे लुप्त होने लगी। तुलसी के ''रामचरितमानस'' में लौकिक कथा का श्राश्रय इसी कारण न लिया गया। पौराणिक कथा को लेकर जिस रूप में उसकी कथावस्तु का प्रणयन हुश्रा, वह प्रवन्धकाव्य की श्राती हुई धारा में एक नवीन मोड़ दिखाई पड़ा।

तुलसी ने अपने इस काव्य में 'कीन्हें प्राकृत जन गुन गाना, सिर धुनि
गिरा लागि पिछुताना'' द्वारा इसी अग्रेर संकेत किया है कि प्रस्तुत प्रवन्धकाव्य में लोक-कथा का आश्रयण कर 'प्राकृत जन'' का गान नहीं हुआ।
है। तुलसी को संस्कृत की पूर्व परम्परा का पूरा-पूरा जान या। वे इस बात
से पूर्णत्या अभिन्न थे कि महाकाव्योचित अभीष्ट मनुष्य के सांस्कृतिक और
दिव्य जीवन से सम्बन्ध रखता है। वह विश्व-कल्पना की ऊँची भूमि पर ही
जन्म लेता है, जहाँ मानव-जीवन का प्रत्येक पन्न अपने सर्वाङ्गीण रूप में
अभिव्यक्त होता है। अनुभूति की इसी ऊँची भूमि पर पहुँच कर तुलसीदास
जी ने अपने इस प्रबन्धकाव्य के लिए सर्वगुणसम्पन्न, मर्यादा-पुरुषोत्तम
राम को चुना और उन्हें साज्ञात् ब्रह्म का अवतार मानकर पृथ्वीतल पर जिस

१. बालकाग्ड ११।

महान् श्रादर्श की स्थापना की, उसमें उन्होंने भक्ति का एक ऊँचा संदेश दिया, जो मध्ययुग का एकमात्र जीवन था। इस उच्चतम श्रादर्श को श्रामिन्यक्त करने के लिए यथार्थ जीवन के बीच से उन्होंने ऐसे नवनीत रूप राम को निकाला, जिसके जीवन की नाना परिस्थितियों के श्रांकन में प्रबन्ध-कान्य का सम्पूर्ण कलेवर महाकान्य की उच्च भूमिका पर पहुँच गया है।

हम पहले देख चुके हैं कि 'मानस' के पूर्व संस्कृत के महाकाव्यों की परम्परा तो थी ही, साथ ही अपभ्रंश में चिरतकाव्यों की रचना भी पर्याप्त मात्रा में हो चुकी थी और हिन्दी में 'रासो' एवं 'पद्मावत' की भिन्न-भिन्न दो शैलियाँ भी प्रस्तुत हो चुकी थीं। 'मानस' की रचना में एक अगर तो संस्कृत के महाकाव्यों की शैली, दूसरी अगर अपभ्रंश के चिरतकाव्यों की शैली का योग तो हुआ ही, किन्तु एक तीसरी शैली का भी यहाँ गुंफन हुआ। यह है पुराखों की शैली। इन तीनों शैलियों के योग से 'मानस' का काव्यरूप जिस रूप में तुलसी ने खड़ा किया उसमें अपनी निजी मौलिकता है।

"मानस" में जिस आख्यान-योजना की संदर्भण कला को हम देखते हैं उसमें सात कांडों में सम्पूर्ण कथा की रचना हुई है। इन्हीं को सात "सोपान" कह कर भी अभिहित किया गया है। यह सर्ग विभाजन संस्कृत और अपभ्रंश काव्यों जैसा प्रतिभासित होता हुआ भी अपनी निजी मौलिकता रखता है। साथ ही संस्कृत में मानय-जीवन की जिन विविध अवस्थाओं का चित्रांकन किव का लच्च बना, उसमें किव ने अपने सूच्म मनोवैज्ञानिक ज्ञान का परिचय भी दिया। किन्तु "मानस" में आकर चरित्रांकन की मौलिक दृष्टि भी दिखाई पड़ी। केवल लच्चण-प्रन्थों के गिनाए हुए गुणों का रंग भरकर नायक राम का टाँचा खड़ा कर दिया हो, ऐसी बात नहीं। "मानस" का एक-एक पात्र एक-एक आदर्श का प्रतीक बन गया है। क्या राम, क्या भरत, क्या लच्मण, क्या कोशल्या, क्या सीता, क्या मन्दोदरी और क्या हनुमान, सभी का चरित्र पूर्ण रूप में अकित हुआ है। प्रत्येक का जीवन कठिन परिस्थितियों के बीच होकर चमक उठा है। इसके अतिरक्त तुलसी ने नर और नारायणत्व के सुन्दर योग द्वारा जो भक्ति का अनन्य आलम्बन खड़ा किया, वैसा पूर्वकाल में हुँदे से ही

१. सप्त प्रबन्ध सुभग सोपाना । ज्ञान नयन निरखत मन माना ।।

मिलेगा; श्रौर मक्ति का मिण्कांचन संयोग जैसा भरत में दिखाया है वह श्रन्यत्र दुर्लभ है।

संस्कृत के महाकाव्यों में कुछ ही महाकाव्य ऐसे हैं जिनमें वर्णन श्रौर घटनाश्रों का सुन्दर योग दिखाई पड़ता है, श्रन्यथा श्रिषकांश परवर्ती महा-काव्यों में वर्णन का श्राप्रह श्रिषक बढ़ता चला गया। तुलसी ने इस पद्धति का श्रनुगमन नहीं किया, उन्होंने घटनाश्रों को भावों के श्रनुरूप विस्तार दिया।

"रामचरितमानस" अपने सुन्दर काव्यत्वपूर्ण कलेवर में जिस भक्ति की भिलक रह-रहकर दे रहा है, उसमें हमें अपभंश के धार्मिक चरितकाव्यों का आंशिक प्रभाव दिखाई पड़ता है। किन्तु यहाँ आकर यह तत्त्व कोरे उपदेशान्सक रूप में नहीं मिलता। यहाँ भक्ति के आलम्बन मर्यादा पुरुषोत्तम राम एवं पतिव्रता सीता की कथा का स्फुरण जिस रूप में किन के हृदय में होता है, वह किन के जीवन की एक महती अनुभूति है। तभी तो उनके आराध्यदेव राम समस्त विश्व की आराधना के पात्र बन गए हैं।

'मानस' का आरम्भ बड़ी भूमिका से होता है उसमें अनेक देवी-देवताओं की स्तुतियों से लेकर पूर्व किवयों की स्तुति, सज्जन-प्रशंसा, दुर्जन-निन्दा एवं काव्योद्देश्य-कथन आदि नियोजित हुए हैं। इतनी लम्बी भूमिका से प्रबन्धकाव्य का आरम्भ पूर्व में हमें ''पद्मावत'' में भी नहीं मिलता। यह शैली हमारे जैन चिरतकाव्यों में अवश्य दिखाई पड़ती है, किन्तु उसका विकसित रूप हमें ''मानस'' में ही आकर मिलता है।

'मानस' में श्रपभ्रंश के चिरतकाव्यों से बाह्य छुन्दोमय श्रावरण की प्रेरणा श्रवश्य ली गई है। दोहे-चौपाई की शैली पहले पहल ''पद्मावत'' श्रीर उसके बाद श्रपनी निजी मौलिकता के साथ ''मानस'' में ही व्यवहृत हुई। परन्तु वह कथा का मोह हमें यहाँ नहीं मिलता जो चिरतकाव्यों की प्रमुख विशेषता है। इसीलिए 'मानस' का काव्यरूप उनसे प्रभावित होते हुए भी एक भिन्न प्रकार का बन जाता है।

तीसरी बात जो "मानस" के काव्यरूप में दिखाई पड़ती है वह है उसमें पुराणों की शैली का पुट। पुराण के अन्यान्य तत्वों में सर्ग, प्रतिसर्ग, मन्व-न्तर, देवताओं, महर्षियों एवं राजाओं का वंश सहित वर्णन आदि तो बताए गए हैं, साथ ही उनका जो संकलित प्रभाव पड़ता है वह धार्मिकता के आवरण में लिपटा हुआ होता है। इसी कारण पुराणों की शैली में अति उपदेशात्मकता पाई जाती है। यह उपदेश श्रोता-वक्ता के द्वारा कथा-सूत्र में पिरोया जाता है।

तुलसी ने जिस "रघुनाथ गाथा" को अपने प्रबन्ध-काव्य का विषय बनाया वह उन्हीं के शब्दों में "नाना पुराण निगमागम सम्मत" है। यही कारण है "बालकाएड" के आरम्भ में "सती का अम", 'सती का त्याग', 'दत्त-यज्ञ में अपमान', 'शिव-विवाह', 'नारद-अभिमान' आदि प्रसंगों की शैली, पुराणों की शैली का आभास देती है।

दूसरी बात जो "मानस" की शौली में पुराखों का साम्य रखती है, वह है उसका संवादात्मक रूप में आद्यन्त रचित होना। कवि ने आरम्भ में ही

कहा है-

"ते श्रोता वक्ता समसीला । सँव दरसी जानहि हरि लीला ॥" (१-३०)

इस प्रकार "ते श्रोता वक्ता" कह कर किव ने स्वतः इस श्रोर संकेत कर दिया है कि सम्पूर्ण कथा श्रोता-वक्ता के प्रश्नोत्तर एवं शङ्का समाधान की पद्धति पर ही लिखी गई है। इनमें शिव-पार्वती, काकभ्रसुरिड-गरुड, याज्ञ-बल्क्य-भारद्वाज तथा तुलसी श्रीर संतजन इसके वक्ता-श्रोता हैं। किन्तु कथा-सौष्ठव एवं प्रवन्ध-रचना की सुगठित शैली पर ध्यान देने पर "मानस" पुराणों के संवादों के भीतर संवाद की शैली से प्रभावित होते हुए भी काव्य-रूप की दृष्टि से भिन्न है।

जितनी अधिक कथाश्रों को लेकर किव चला है, उसे आदांत कौराल के साथ निवाह ले जाना प्रतिभाशाली किव का ही काम है। आरम्भ में किव इसकी प्रबन्ध-शैली को "विचित्र" कहकर अभिहित करता है और अन्त तक अपने इस अनोस्ने प्रबन्ध-प्रवाह को एक रस बनाए रखता है।

वस्तुतः चार घाटों में विभक्त, सम्पूर्ण कथा, चार संवादों में निरन्तर इतने मनोरम ढंग से चलती है कि हम किव के प्रबन्ध-कौशल को सराहने लगते हैं। पुराणों में इतने सुगठित सम्वादों को ढूँढ़ना व्यर्थ है। यही सुन्दर गठन "मानस" को पुराणों की तुलना में कहीं अधिक काव्यत्वपूर्ण बना रहा है। यही काव्यमय-प्रतिभा 'मानस' के उपदेशात्मक प्रसंगों को भी अधिक खट-कने नहीं देती।

'मानस' में तुलसी की अनुभूति जितनी महान् दिखाई पड़ती है उतने ही महान् रूप में उन्होंने अपने आदर्श-चित्र राम को चित्रित किया है और

सो सब हेतु कहब मैं गाई। कथा प्रबन्ध विचित्र बनाई।।
 (१-३३)

जहाँ उनको सत्य के साचात् रूप में प्रदर्शित किया, वहाँ रावण को असत्य पच के प्रतिनिधि स्वरूप अङ्कित किया। राम अौर रावण के बीच होने वाला यह युद्ध 'मानस' का ऐसा युद्ध है जिसमें असत्य के नाश द्वारा सत्य की विजय दिखाई गई है। 'मध्य युग' को जिस शान्ति की आवश्यकता थी, वह मिक्त द्वारा तुलसी ने सम्भव कर दी।

इस प्रकार 'मानस' का काव्यरूप पुराणों की श्रोर मुकते हुए भी श्रत्य-धिक काव्यपूर्ण शैली को श्रपनाए हुए है श्रीर चिरतकाव्यों से प्रभावित होते हुए भी श्रपनी एक भिन्न मौलिकता रखता है। माषा की शक्ति, शब्द-कौशल, श्रलङ्कारों की सुन्दर योजना, रस-परिपाक श्रादि सभी की महत्ता उसमें है। प्रबन्ध-प्रवाह का सौन्दर्य, चिरत्रों की महत्ता, मार्मिक परिस्थितियों की योजना एवं महत् उद्देश्य श्रादि कुछ तत्त्व ऐसे हैं जो उसे महाकाव्य की उच्च भूमिका पर पहुँचा देते हैं। हिन्दी प्रबन्धकाव्य-धारा में काव्यरूप की दृष्टि से "रामचिरत मानस" एक निश्चित विकास की लिए हुए है। वह हमारा सर्वश्रेष्ठ कहाकाव्य है।

रामचन्द्रिका

भक्तिकाल के अन्त होते-होते हिन्दी काव्यधारा में सहसा राजनीतिक परिस्थितियों के अनुरूप परिवर्तन के चिह्न दृष्टिगोचर होने लगे। संस्कृत के काव्य-शास्त्र का प्रभाव इस काल के कवियों पर ऋत्यधिक मात्रा में पड़ा श्रौर हिन्दी का यह काल ऋलंकृत-काल के रूप में प्रकट हुआ। इसी ऋलंकृत भावना को लेकर केशव ने ऋपने प्रबन्धकाव्य "रामचिन्द्रका" की रचना की श्रीर श्रपना सम्पूर्ण श्राचार्यत्व श्रीर श्रपनी श्रलंकार-प्रियता का प्रदर्शन इसके ३६ 'प्रकाशों' के अन्तर्गत कर दिखाया। इसी स्राचार्यत्व के कारण केशव का प्रबन्धकाव्य ऋलंकारों एवं छन्दों की छटा से इतना घर गया है कि उसमें जीवन की मार्मिक परिस्थितियों की ऋोर कवि का ध्यान ही नहीं जाने पाया है। जहाँ कहीं काव्यशास्त्र के विषय नखिशख, ऋतुवर्णन, श्रादि का प्रसङ्ग स्राया, उन्हीं में वे उलभ कर रह गए। इसी प्रवृत्ति के कारण कवि के प्रस्तुत काव्य में प्रवन्ध की शृंखला श्रानेक स्थानों पर दूटती हुई दिखाई पड़ती है। कहीं-कहीं प्रसङ्ग बहुत शीव्र बदलते हैं, कहीं कुछ प्रमुख प्रसङ्गों की नियोजना इनमें नहीं हुई है। 'राम बन गमन' एकाएक आ जाता है, 'कैकेयी-मन्थरा' प्रसङ्ग उन्होंने रखा ही नहीं है। स्रस्तु प्रबन्धकाव्य का प्रमुख तत्व, प्रबन्ध की शृंखला-बद्धता का इसमें ग्रभाव ग्रा गया है। इस . अभाव के कारण रूप की दृष्टि से यह असफल प्रबन्धकाव्य बन जाता है।

'रामचिद्रका' के अलंकृत काव्यरूप के पश्चात् तो हिन्दी काव्य-धारा में रीति और लच्चए-अन्थों की अत्यधिक भरमार होने लगी। यह काल पूर्णरूप से शास्त्रीय रचनाओं का काल था जिसे 'रीतिकाल' कहकर अभिहित किया जाता है। प्रत्येक किव दरबार से अपना सम्बन्ध जोड़ने के लिए व्याकुल हो उठा, जहाँ उसके वैयक्तिक स्वातन्त्र्य पर पर्याप्त अंकुश लगाया गया। फलतः किवयों की अभिव्यञ्जना का स्वरूप बहुत ही बदल गया। राजाओं के रञ्जन के लिये दरबारी किव 'मुक्तक' रूप में अपनी भावानुभूति को अभिव्यक्त करने लगा। इस बाह्य अभिव्यंजना में उसने संस्कृत के लच्च्य प्रन्थों का पूरा-पूरा सहारा लिया, जिनमें उनकी मनोवृत्ति के अनुरूप नखिल, षट्कृतुवर्णन, नायिका-भेद आदि की सामग्री पूर्णतः प्राप्त हुई। परि-णामतः हमारे साहित्य में मुक्तकों की बाद आ गई और प्रबन्धकाव्य की धारा चीण पड़ गई। किव की प्रतिभा 'मुक्तक' के चेत्र में ही प्रकाशित हो पाई।

इस काल में यदि प्रबन्धकाव्य की रचना की श्रोर किसी किन का भुकाव दिखाई भी पड़ा तो उसके काव्य में पिछले किनयों का श्रनुकरण ही मिला। उदाहरणार्थ हम मधुसूदन दास के 'रामाश्वमेध' में 'मानस' की शैली का ही श्रनुगमन पाते हैं।

'रीतिकाल' के अवरोह काल के समीप आते-आते भारतीय राजनीतिक परिस्थितियों में एकाएक ऐसे परिवर्तन आरम्भ हो गए जिनसे सम्पूर्ण देश में एक प्रकार से नव-जागित का प्रसार हुआ। सन् १६५७ का विद्रोह एवं अंभेजों का सम्पर्क हमारी विचारधारा को दूसरी और मोड़ने के लिए पर्याप्त था। इसी संघर्षमय काल से होकर जब हम अपने आधुनिककाल में प्रवेश करते हैं, तब पुरानी ब्रजमाधा काव्य परम्परा को आगे प्रवाहित करनेवाले किवयों में रीवानरेश रघुराज सिंह का 'रामस्वयंवर' प्रबन्धकाव्य मिलता है। इसमें ''रामचरित मानस'' की शैली का ही अनुकरण हुआ है। इसके उपरान्त आधुनिककाल की द्वितीय धारा—'द्विवेदी युग'— में आकर प्रबन्धकाव्य विशेष रूप से रचा गया। इस काल तक पहुँचते-पहुँचते एक नया विकास माधा के चेत्र में यह हुआ कि अवधी और ब्रज के स्थान पर खड़ी बोली को प्रबन्धकाव्य का माध्यम बनाया गया और 'हरिग्रीध' जी अपने 'प्रियप्रवास' को लेकर आए।

प्रियप्रवास

'प्रियप्रवास' में कृष्ण के जिस लोक-संग्रही रूप को लेकर एक प्रबन्ध-काव्य की रचना हुई उसमें किव की मौलिक उद्भावना पूर्ण रूप में वर्तमान है। यहाँ आकर प्रबन्धकाव्यों में साधारणतः प्रयुक्त दोहा, चौपाई आदि छुन्द बदल गए। दोहे और चौपाई के स्थान पर संस्कृत के वर्णवृत्तों में किन की अनुमृति अभिव्यंजित हुई। कृष्ण के लोकरक्त रूप को लेकर चलने वाले इस प्रबन्धकाव्य में मानव-जीवन की अनेक परिस्थितियों को उद्घाटित होने का अवसर अवश्य हाथ लगा है, किन्तु प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य का कथांश इतना छोटा है कि सम्पूर्ण काव्य विरह-मान के चारों ओर ही घूमता हुआ सा प्रतीत होता है। यह अवश्य है कि राधा के विरह के बीचो-बीच लोक-मङ्गल का सूत्र आद्यन्त पिरोया गया है। इसमें कथा का प्रवाह अत्यधिक सुगठित है, मानवीय भावों की व्यंजना अति मार्मिक है, शैलों अत्यधिक परिष्कृत भी है—किन्तु सम्पूर्ण प्रबन्धकाव्य की भावना (Spirit) अत्यधिक गीतात्मक है और कथावस्तु का कलेवर इतना छोटा है कि इसे महाकाव्य न कहकर सफल प्रबन्धकाव्य ही कह सकते हैं।

साकेत

श्राधुनिककाल में खड़ी बोली का दूसरा प्रबन्धकाव्य श्री मैथिलीशरण गुप्तः का 'साकेत' है, जिसे उपेव्हिता उर्मिला के विरहाशुत्रों से आदन्त अभि-सिंचित कर गुप्तजी ने अपनी आधुनिकता का पूरा-पूरा परिचय दिया । साथ ही खड़ी बोली के प्रबन्धकाव्यों में 'प्रियप्रवास' के उपरान्त इसमें भाषा की दृष्टि से विकास भी दिखाई पड़ा। 'साकेत' की रचना में कवि को मूल प्रेरणा उर्मिला की उपेचिता से मिली है। यही कारण है यह प्रवन्धकाव्य नवीन रूप की लेकर हिन्दी साहित्य में प्रस्तुत हुआ। प्रेरणा के अनुरूप प्रस्तुत काव्य के नायक और नायिका लद्मण और उर्मिला निश्चित होते हैं और प्रबन्ध-काव्य का कार्य बन जाता है, उर्मिला श्रोर लद्दमण मिलन । कवि इन्हीं दोनों को लेकर काव्यारम्म करता है और प्रथम सर्ग इसी प्रेमकाव्य की प्रेरणा से रचा भी जाता है। किन्तु त्रागे चलकर इसका स्वतन्त्र रूप में विस्तार सम्भव न देख कवि रामकथा को लेंकर चलता है श्रौर श्रन्तमें पुनः लदमण-उर्मिला को सामने ला उपस्थित करता है। इस प्रकार 'मानस' की आधि-कारिक कथा यहाँ गौरा बन जाती है। उसका उल्लेख या तो उर्मिला की स्मृति के रूप में होता है, या उन्हें शत्रुष्न के द्वारा कवि कहलाता है, ग्रथवा प्रकार राम-कथा कहना उनका अभीष्ट न होकर उमिला की उपेविता को दूर करना उनका लच्य बन जाता है। इसी भावना से 'नवम' सर्ग की रचना भी की गई है, जिसे यदि प्रबन्ध से हटा भी दें तो कथा-प्रवाह में व्यवधान

नहीं त्रा पाता, बल्क प्रबन्ध-धारा त्राविरल बहने लगती है। उर्मिला के व्यक्तित्व पर प्रबन्ध का प्रत्येक पात्र कुछ न कुछ त्रवश्य कहता है, जिसमें त्राचन्त उर्मिला को महत्व देना ही किव का लच्य दिखाई पड़ता है। किन्तु राम-कथा से उर्मिला का भाग्य इस भाँति लिपटा हुन्ना है कि उसे छोड़ कर किव त्रागे बढ़ भी नहीं सकता। त्रस्तु उर्मिला प्रमुख पात्री बनकर भी प्रमुख नहीं बन पाती त्रौर किव को बीच का मार्ग ग्रहण करना पड़ता है। वह प्रबन्धकाव्य को 'साकेत' कहकर श्रिभिहित करता है, जिससे न तो उर्मिला को प्रधानता मिल पाती है न राम-कथा को गौण रूप।

इस प्रकार 'साकेत' का कार्य उर्मिला-विरह और राम-वन-गमन हो जाता है। किन्तु इसकी उचित योजना प्रबन्धकाव्य में नहीं हो पाई है। प्रथम आठ सगों में प्रबन्ध का प्रवाह मस्या तो है किन्तु उनमें कार्य व्यापार की कमी है। कुछ ही दिनों की घटनाओं का उनमें संकलन है। राम-वन-गमन की १४ वर्ष की अवधि का विवरण केवल चार सगों में हो पाया है। फलतः प्रबन्ध की शैलों में गरिमा का कुछ अभाव अवश्य आ गया है। यह अभाव हमें खटकने लगता है।

'साकेत' में कार्यव्यापार योजना के इस अभाव के होते हुए भी नवीन युग के नवान आदशों के अनुरूप मनोवैज्ञानिक शैली में चिरत्र-निर्माण का कौशल, संवादों की विशिष्टता एवं मावाभिव्यंजना का सौन्दर्य अपूर्व है। युग की गीतात्मक भावना (Lyrical spirit) का प्रभाव इसके कवि पर पूर्ण रूप में पड़ा है। यही कारण है कि इस प्रवन्धकाव्य में गीतात्मकता का पुट अधिक पाया जाता है। प्रवन्धकाव्य में ऐसा मुकाव 'प्रियमवास' में भी दिखाई पड़ा, किन्तु यहाँ उसका उत्तरोत्तर विकास भी हुआ। साथ ही 'साकेत' में 'प्रियमवास' की अपेता मानव-जीवन अपनी जिटल परिस्थितियों के बीच अधिक चित्रित हुआ है। इस चित्रण में नवयुग की मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की पद्धित से सर्वत्र काम लिया गया है। यही कारण है 'साकेत' का काव्यरूप महाकाव्य की ओर कुछ मुकता हुआ-सा प्रतीत होने लगता है और उसमें गीतात्मकता का पुट प्रवन्धकाव्य-धारा में एक नवीन विकास सिद्ध होता है।

इन नवीनताश्रों के होते हुए भी किसी महत् उद्देश्य से श्रनुप्राणित न होने के कारण ''साकेत" युग को कोई नवीन सन्देश नहीं दे पाया। फलतः यह सच्चा महाकाव्य भी न बन सका।

'रामचरित चिन्तामिए', 'सिद्धार्थ' ऋौर 'नलनरेश'

खड़ी बोली के इन दोनों प्रबन्धकाव्यों के पश्चात् रामचरित उपाध्याय

''रामचिरत चिन्तामिणि'' लेकर आते हैं। प्रस्तुत काव्य में राम-कथा की पुनरावृत्ति ही प्रबन्धकाव्य के रूप में हुई। कहीं-कहीं आधुनिकता लाने की चेष्टा ने किव को अपने विषय से बहुत दूर कर दिया है। काव्यरूप की दृष्टि से इसमें कोई नवीनता नहीं मिलती। इसी प्रकार अनूप शर्मा के 'सिद्धार्थ' प्रबन्धकाव्य में जिस शैली का अनुगमन मिला वह 'प्रिय-प्रवास' के संस्कृत के वर्ण वृत्तों की ही शैली थी। पुरोहित प्रतापनारायण ने ''नलनरेश'' में प्रवंध-काव्यों की पुरानी रूदियों का अनुगमन मात्र किया। प्रस्तुत प्रबन्धकाव्य में इतिवृत्तात्मकता का प्राधान्य मिलता है। ये तीनों ही काव्यरूप की दृष्टि से प्रबन्धकाव्य की धारा को कोई नवीन तत्व नहीं प्रदान कर सके।

'द्विवेदी युग' का अन्त उपर्युक्त प्रबन्धकाव्यों से प्रायः हो जाता है श्रीर जिस काल में हम प्रवेश करते हैं वह काव्यरूप की दृष्टि से गीतिकाव्य का ही युग कहा जा सकता है। 'छायावाद युग' में जिस व्यक्तिवाद की लहर वही उसने किवयों की मनोवृत्ति में श्रामूल परिवर्तन कर डाले। किव अन्तर्वृत्तिन्त्रिपक बन गया और उसकी बाह्य अभिव्यञ्जना ने अनुमूति को अधिकांशतः गीतिकाव्य के रूप में ही सँवारा। अपने ही सुख-दुख का राग, अपनी ही स्राशा-निगशा किवता में भंकृत हो उठी। जीवन का ऐसा श्रामूलचूल परिवर्तन उत्तरोत्तर गाढ़ होता गया और एक समय वह भी श्राया जब नवीन युग की देन स्वरूप विज्ञान ने भारतीय श्राध्यात्मिकता की सुदृढ़ नींव को ही गिराने की सेष्टा की। अस्तु ऐसे बौद्धिक युग में मानव सम्यता का सम्पूर्ण ज्ञान रखते हुए, भाव की उस ऊँचाई पर पहुँचकर, जहाँ ''मूमा का सुख' इसी लोक के भीतर प्राप्य होता हुआ दिखाई पड़ता है—प्रसाद ने अपने प्रबन्धकाव्य 'कामायनी' की रचना की।

कामायनी

'कामायनी' का प्रतिपाद्य विषय है समरसता या त्रानन्दोपलिक्य । त्राज के इस वैज्ञानिक युग में जीवन जिटलतात्रों से परिपूर्ण हो गया है । इन जिटलतात्रों को दूर कर मानव किस प्रकार त्रानन्द की त्रोर उन्मुख हो सकता है, इसी महान् विषय को लेकर 'कामायनी' का प्रणयन प्रसाद जी ने एक दार्शनिक पृष्ठभूमि पर किया है । इस बुद्धिवादी युग को विकास के लिए जिस सामंजस्य की त्रावश्यकता है वह वैज्ञानिक युग की कोरी बुद्धिवादी सम्यता नहीं प्रदान कर सकती । उसके लिए बुद्धि त्रौर हृदय, विज्ञान त्रौर धर्म में सामंजस्य की पूरी त्रावश्यकता है । इस ऊँचे सन्देश को देने के लिए प्रसाद ने भारतीय 'प्रत्यभिज्ञा-दर्शन' से समरसता का सिद्धान्त लिया है त्रौर

पौराणिक श्राख्यान के बीच उसे इस रूप में गुम्फित किया है कि उसका स्वरूप युगानुरूप बड़ा ही व्यवहारिक हो उठा है।

मानव सदा से विकासोन्मुख होने के लिए इच्छुक रहा है। मनु की चिंता में यही विकासोन्मुख भावना छिपी हुई है। वे पृथ्वीतल पर स्वग का उतारने के लिए अभिलाषुक बन गए। किन्तु इसकी साधन स्वरूप श्रद्धा है जो मनु को सुख-दुख का मर्म समभाती हुई जीवन की विरोधी वृत्तियों में सन्तुलन का मार्ग सुभाती है। किन्तु मनु को श्रद्धा के त्यागमय जीवन से मी दृति नहीं होती, वे सारस्वत प्रदेश की अधिष्ठात्री इड़ा के पास जाते हैं। उत्कट अधिकार-लिप्सा यहाँ भी उन्हें तृप्ति नहीं प्रदान कर पाती। उनकी अधिकार चेष्टा पर प्रजा विद्रोह करती है और मनु श्राहत हो जाते हैं। उनके जीवन में पुनः जब श्रद्धा का शीतल सहारा मिलता है तभी सच्ची श्रानन्दो-पलब्धि होती है।

त्राज के यान्त्रिक युग का प्रतीक सारस्वत प्रदेश है जहाँ निरन्तर समस्व छिड़ा हुत्रा है। इड़ा बुद्धि की प्रतीक है श्रीर हृदय की प्रतीक है श्रद्धा। प्रसाद ने बुद्धि के महत्व को पूर्ण रूप में माना है, किन्तु हृदय-समन्वित बुद्धि को ही श्रेयस्कर कहा है। कारण यह कि कोरो बुद्धि पंगु है। विचारणीय विषय के प्रस्तुत होने पर जब मन प्रेरणा देता है तभी बुद्धि निर्णय देती है। 'गीता' में भी कहा है 'श्रद्धावान् लभते ज्ञानम् तत्परः संयतेन्द्रियः'' जब मन श्रद्धा-समन्वित बुद्धि द्वारा कर्म-चेत्र में बद्धता है तभी इच्छा, किया श्रीर ज्ञान तीनों का समन्वय जीवन में हो पाता है श्रीर तभी सच्ची श्रानन्दोपलिध भी होती है।

उक्त महत् संदेश को देने के लिए प्रसाद ने मनु श्रौर श्रद्धा के पौराणिक श्राख्यान को बिलकुल ही नवीन ढंग पर प्रबन्धकाव्य के रूप में सँजोया है। इसमें 'सगोंं' का श्रपना एक विशिष्ट बंधान है जिसमें 'चिन्ता' सर्ग से काव्या-रंभ होता है। 'श्राशा' सर्ग में प्रकृति का सुन्दर चित्रण श्रौर 'श्रद्धा' सर्ग से प्रबन्धकाव्य का घटना-क्रम श्रारंभ होता है। मनु श्रौर श्रद्धा के मिलन के इस सर्ग से घटना क्रम क्रमशः 'काम', 'वासना', 'लज्जा' के सगों में विकसित होता हुश्रा 'कर्म' सर्ग में एक निश्चित मोड़ लेता है श्रौर 'इड़ा' सर्ग में श्रपने चरम पर पहुँचने के पश्चात् उत्तरोत्तर पुनः सम को प्राप्त हो जाता है। इस प्रकार संपूर्ण 'कामायनी' का छोटा सा कथानक १५ सगों में बड़े ही सम्बद्ध रूप में नाटकीय शैली में विरचित है। यह शैली प्रबन्धकाव्य की श्रपनी एक नवीन शैली है।

कि चरित्र-चित्रण की शैली भी यहाँ बहुत ही मनोवैज्ञानिक है। क्यांकि उसके पात्र मानव मनोवृत्तियों के प्रतीकों के रूप में भी साथ-साथ प्रकट हुए हैं। अद्धा का चरित्र उसमें अत्यधिक व्यापक रूप में ग्रंकित हुआ है। मउ के चरित्र में यथार्थवाद का सुन्दर पुट मिलता है। इड़ा जहाँ स्त्री रूप में श्रंकित है वहाँ कर्त्तव्य, नीति और मर्यादा से पूर्ण दिखाई पड़ती है और प्रतीक रूप में वह संघर्ष की उत्पादिका दिखाई पड़ती है। यहाँ किव की मनोवैज्ञानिक चित्रण-शैली द्वारा बाह्य और अन्तः प्रदेश के संघर्ष सन्दर रूप में खल पड़े हैं।

'कामायनी' जिस शैली में प्रणीत है उसमें युग की गीतिमत्ता का पुट भी पूर्ण रूप में वर्तमान है। खड़ी बोली के युग में प्रवन्धकाव्य को अत्यधिक काव्यत्व पूर्ण भाषा में रचने का अय प्रसाद को अवश्य दिया जायगा। प्रसाद ने प्रस्तुत काव्य में प्रवन्धकाव्य की परम्परागत आती हुई धारा को नया पथ दिखाया। उसमें रस-व्यंजना, छन्द-योजना, सर्ग-विधान, चरित्र-चित्रण सभी की नवीनता है। उसमें चिन्तनात्मक इतिवृत्त के अनुरूप भाव-प्रधानता अवश्य आ गई है किन्तु महती काव्य-प्रतिभा, संदेश की महानता एवं शैली की गरिमा उसे आधुनिक युग का अपर महाकाव्य बना देती है।

ऋन्य प्रबन्धकाव्य

खड़ी बोली के इस आधुनिक युग में प्रबन्धकाव्य की पुरानी शैली का सर्वथा बहिष्कार नहीं हुआ है। 'मध्य युग' में प्रबन्धकाव्य के लिये 'अवधी' माषा को उलसीदास ने सर्वोपयुक्त सिद्ध कर दिखाया, फिर तो एक रूदि सी बन गई और प्रबन्धकाव्य अवधी भाषा के माध्यम से दोहे और चौपाइयों की शैली में ही अधिकांशतः निर्मित होते रहे। 'आधुनिक युग' में इस चेत्र में खड़ी बोली को प्रबन्धकाव्य का माध्यम बना कर एक नवीन पग उठाया गया और पुरानी परम्परा बहुत कुछ भुला सी दी गई। किंतु अपने गौण रूप में वर्तमान वह अवश्य रही।

श्री द्वारिका प्रसाद मिश्र के 'कृष्णायन' में 'रामचरित मानस' को श्रादर्श वनाया गया। विलकुल उसी शैली में प्रस्तुत काव्य सात कांडों में विभाजित भी हुश्रा है। किव ने दोहे श्रीर चौपाई की पुरानी पद्धति को श्रपना कर सम्पूर्ण प्रवन्धकाव्य को उसी वातावरण के बीच पहुँचा दिया है जहाँ 'मानस' जैसे श्रवधी के प्रवन्धकाव्य हैं। यहाँ प्रवन्धकाव्य के नायक श्रीकृष्ण हैं, जिनके जीवन की सम्पूर्ण श्रवस्थाश्रों का चित्रण इसमें बड़े ही श्रवप्तम दंग से हुश्रा है। इतनी विविध परिस्थितियों को लेकर श्रीकृष्ण का जीवन प्रवन्धकाव्य के

ह्रप में सँवर कर पूर्व में न दिखाई पड़ा । 'प्रिय प्रवास' में भी इतनी अधिक परिस्थितियों का प्रत्यचीकरण नहीं हुआ।

'कृष्णायन' में किन ने नायक की निविध परिस्थितियों को लेकर सात कारडों में कृष्ण के बाल-स्वरूप, गोपीजन-वल्लभ और राधा-कृष्ण के साथ ही उनके लोक-संग्रहों रूप को भी श्रांकित किया है। इस प्रकार वस्तु की गरिमा में प्रबन्धकाव्य महाकाव्य की और कुछ अवश्य कुकता हुआ प्रतीत होने लगता है। किन्तु काव्यरूप की दृष्टि से जब हम इसमें 'मानस' का ही अनुकरण पाते हैं और जब महाकाव्योचित भव्यता एवं गरिमा का अपेनाकृत अभाव पाते हैं, तब वह महाकाव्य पद पर आसीन नहीं हो पाता।

बलदेव प्रसाद मिश्र का 'साकेत संत' भी प्रबन्धकाव्य-चेत्र में प्रस्तुत हुआ। यहाँ ऐसे पुरुष का वर्णन मिलता है जिसका उल्लेख राम-कथा को लेकर चलने वाले प्रबन्धकाव्यों में श्रिष्ठिक न हुआ। ये हैं तपस्वी भरत। किवि ने युगानुरूप नवीन ढंग से राम-कथा का वर्णन किया है जिससे सम्पूर्ण प्रसंग में नया श्राकर्षण श्रा गया श्रीर भरत का ऊँचा चिरत्र श्रीर भी ऊँचा उठ गया है। प्रबन्ध-प्रवाह की दृष्टि से तो यह काव्य सफल है; किन्तु काव्य-रूप की दृष्टि से इसमें 'साकेत' का पूर्णतः श्रनुकरण मिलता है। युग-संदेश एवं महती काव्य-प्रतिभा के श्रभाव में यह काव्य भी महाकाव्य नहीं कहा जा सकता।

उपसंहार

हिन्दी प्रबन्धकाव्य-धारा का क्रमशः इतिहास हमें इस निष्कर्ष पर ले जाता है कि प्रबन्धकाव्यों की रचना समय-समय पर होती रही, किन्तु इनमें सभी प्रबन्धकाव्य महाकाव्य पद पर नहीं पहुँचते । काव्यरूप की दृष्टि से उत्तरोत्तर विकासोन्मुखता को लद्य में रखना आवश्यक होता है । यही कारण है जिन प्रबन्धकाव्यों को महाकाव्य कहा गया है उनमें काव्यरूप की दृष्टि से एक निश्चित विकास मिला है—उनमें ऐसे तत्त्व मिले हैं जो क्रमशः नवीन दिखाई पड़े हैं । 'पृथ्वीरास रासो" 'वीरयुग' की अपनी एक विशिष्ट महाकाव्यत्वपूर्ण देन है । 'पद्मावत' में पुरानी चरितकाव्यों की शैली का महाकाव्य के रूप में विकास हुआ है; "रामचरितमानस" में इस शैली का पुनः एक नवीन काव्यत्वपूर्ण दंग से विकास हुआ श्रोर आधुनिक युग तक आते-आते महाकाव्य एक नवीन आवरण में लिपटा हुआ दिखाई पड़ने लगा । यह विकास आधुनिक युग की वैयक्तिकता को देखते हुए अत्यधिक महत्त्व

रखता है। इस प्रबन्धकाव्य-धारा में आज का महाकाव्य अपने में युग की गीतात्मकता को अपनाए हुए है।

संस्कृत के महाकाव्यों एवं अपभ्रंश के चिरतकाव्यों की तुलना में ही नहीं मध्ययुग के ''मानस'' की तुलना में भी आज का महाकाव्य बिलकुल नवीन है। रूढ़ि का पित्याग कर वह बड़े ही मौलिक रूप में प्रकट हुआ है। प्रतिपाद्य विषय, रचना शैली दोनों ही दृष्टि से ''कामायनी'' में नवीनता अधिक है। इसीलिए इस महाकाव्य तक पहुँचते-पहुँचते महाकाव्य का स्वरूप भी बहुत बदल जाता है।

यद्यपि आज प्रबन्धकाव्य-रचना की धारा चीण नहीं हुई है, तथापि किंव की मूल भावना (Spirit) की छानबीन यदि की जाय तो आज के युग का किंव अन्तर्भुख अधिक मिलेगा जिससे उसकी बाह्य अभिव्यंजना गीतिकाव्यमय हो उठी है। फलतः जीवन की विविध परिस्थितियों को प्रत्यच्च करने वाले काव्यरूप महाकाव्य की रचना अल्प होती जा रही है।

चतुर्थ अध्याय

महाकाव्य का स्वरूप

महाकाव्य शब्द 'महत्' श्रीर 'काव्य' इन दो शब्दों के समास से व्युत्पन्न हैं। 'काव्यशास्त्र' से पूर्व काव्य श्रपने इस 'महत्' विशेषण के साथ यदि कहीं प्रयुक्त हुश्रा है तो वह श्रादि काव्य 'रामायण' में। उत्तरकांड' में राम ने लवकुश से प्रश्न कियाः—

किं प्रमाणिमिदं काव्यं का प्रतिष्ठा महात्मनः। कर्त्ता काव्यस्य महतः क्व चासौ मुनिपुंगवः।

श्रर्थात् यह काव्य कितना बड़ा है श्रौर महात्मा की क्या प्रतिष्ठा है? इस महत् काव्य के रचियता श्रेष्ठ मुनि कहाँ हैं? प्रस्तुत श्लोक में 'कर्त्ता काव्यस्य महतः' इसी 'महत्' श्रौर 'काव्य' के योग से बने हुए महाकाव्य शब्द की श्रोर संकेत करता है।

लन्नग्र-ग्रंथों में महाकाव्य का स्वरूप

जिस युग में काव्यशास्त्र बने इस 'महाकाव्य' शब्द का प्रयोग 'सर्गबंध' के अर्थ में हुआ और मूल में जाकर देखा जाय तो 'सर्गबंध' की कल्पना भी आदि काव्य 'रामायण' ही से की गई जो संस्कृत साहित्य का प्रथम सर्गबद्ध काव्य माना जाता है। काव्यशास्त्र में जहाँ कहीं भी महाकाव्य की चर्ची हुई वहाँ यह 'सर्गबन्ध' शब्द ही सर्वत्र प्रयुक्त हुआ। आगे चलकर सर्व-साधारण में महाकाव्य शब्द की ही प्रतिष्ठा हुई। 'सर्गबन्ध' जहाँ काव्य के बाहरी रूप की ओर लच्च करता है वहाँ 'महाकाव्य' शब्द आभ्यंतरिक महत्ता का द्योतक है।

१. उत्तरकांड, वाल्मीकि रामायण । ६४, २३,

श्रलंकार-परम्परा के श्राचायों में सर्व प्रथम श्राचार्य भामह ने महाकाव्य की विवेचना की। उनकी बनाई हुई परिभाषा ही भावी शास्त्रकारों के लिए मार्गदर्शक सिद्ध हुई श्रीर श्रागे चलकर श्रालंकारिकों ने उसे प्रायः ज्यों का त्यों ही स्वीकार कर, परिवर्तन बहुत ही कम किए। श्रतः विवेचना की दृष्टि से भामह की परिभाषा का ही महत्व श्रिषक है।

मामह ने काव्य के पाँच मेद बताए हैं। सर्गबन्ध, श्रिमनेयार्थ, श्राख्यायिका, कथा श्रीर श्रिनबन्ध। इनमें से उन्होंने 'सर्गबन्ध' को ही महाकाव्य
कहा श्रीर यह बताया कि उसमें महान् चिरत्रों का विधान होता है तथा वह
स्वयं महत् या बड़ा होता है। उसमें प्राम्य शब्दों का परिहार किया जाता है
तथा श्रलंकारों से पूर्ण वह यथार्थ या सम्मी घटनाश्रों को लेकर निर्मित
किया जाता है। राजदरबार, दूत, श्राक्रमण, युद्ध श्रीर श्रन्त में नायक के
श्रम्युदय का वर्णन उसमें होता है। नाटक की समस्त संधियों की योजना
भी उसमें होती है। साथ ही उसका कथानक श्रिधक व्याख्या की श्रमेचा
नहीं करता। उसमें काव्यगत सौन्दर्य के साथ चारों वर्गों का निरूपण होता
है जिसमें प्रधानता 'श्रर्थ' को दी जाती है। वह लोक-स्वभाव से युक्त होता
है। उसमें सभी रसों का पृथक् प्रथक् समावेश होता है। नायक की जाति,
शक्ति, यज्ञ श्रादि के वर्णनोपरान्त कित किसी श्रन्य व्यक्ति की प्रशंसा
निमित्त नायक का वध नहीं दिखाता। यदि महाकाव्य का नायक संपूर्ण
महाकाव्य में इस प्रकार व्याप्त न दिखाया गया तो श्रारंभ में की गई उसकी
प्रशंसा व्यर्थ हो जाती है।

भामह के अनन्तर दंडी, रुद्रट, हेमचन्द्र और विश्वनाथ पंडितराज की महाकाव्य सम्बन्धी विवेचना में अधिक नवीनता नहीं मिलती । दंडो ने अपने 'काव्यादर्श' में यदि कोई नयी बात कही है तो वह है महाकाव्यारम्म में आशीर्वाद, नमस्क्रिया और वस्तु-निर्देश की ओर उनका संकेत'। रुद्रट ने तो केवल वर्णनीय विषय की ओर ही संकेत भर कर दिया है'। इसी प्रकार हेमचन्द्र की संद्गित विवेचना में कोई नवीन बात नहीं मिलतीं। किन्तु आचार्य विश्वनाथ की परिभाषा में दो एक बातें अवश्य नवीन मिलती

१. काव्यालंकार""भामह, १।१८" '२३ ।

२. काव्यादर्शः दंडी, १।१४ ः १६ ।

३. काव्यालंकार, रुद्रट, १६।७ःः१८।

४. काव्यानुशासन "हेमचन्द्र " श्र. ८, पृ. ३३० ।

हैं | उन्होंने महाकाव्य में सगों की संख्या का नियमन किया और उसके नाम-करण पर भी दृष्टि हाली | साथ ही सर्गान्त में आगे आने वाली कथा की सूचना को उन्होंने अनिवार्य बताया । उन्होंने महाकाव्य में कम से कम आठ सर्ग आवश्यक बताये जिनका नामकरण सगों के प्रसंगानुसार किया गया हो ।

संस्कृत में महाकाव्य की चर्चा जिस रूप में हुई उसको ध्यान में रखते हुए महाकाव्य के प्रमुख तत्व सर्ग, छुन्द, नायक, कथा, वर्णनीय, रस, शैली श्रीर उद्देश्य हैं।

- (क) जब महाकाव्य को सर्गबद्ध कहते हैं तब उसका आश्राय यही होता है कि उसकी कथा कई सर्गों में विभक्त होती है। प्राकृत में 'आश्वास', अपभ्रंश में 'संधि' और 'अस्कंध' इसी 'सर्ग' के पर्याय हैं। साहित्यदर्पणकार ने अपभ्रंश भ्रंश महाकाव्यों के सर्गों को 'कड़वंक' कहा है। इसकी चर्चा हम कर चुके हैं।
- (ख) प्रायः सभी आचायों ने सम्पूर्ण महाकाव्य में एक ही छुन्द की अव-स्थिति अनिवार्य कही है। सर्गान्त में छुन्द में परिवर्तन की ओर भी लच्य मिलता है। यह नियम कथा-प्रवाह की दृष्टि से किया गया।
- (ग) महाकाव्य में नायक या तो देवता या राजा या सद्वंशीय च्तिय कहा गया है जिसमें धीरोदत्त गुण ही नहीं सर्वगुण सम्पन्नता भी अनिवाय बताई गई। यह नायक ऐतिहासिक, काल्पनिक दोनों ही हो सकता है। नायक के साथ-साथ महाकाव्यों में प्रतिनायक की अवस्थिति भी परमावश्यक बताई गई।
- (च) महाकाव्य की कथा के लिये आचार्यों ने उसका प्रख्यात होना प्रथम तत्व माना श्रीर उसकी दूसरी विशिष्टता इसमें निर्धारित की कि उसमें जीवन के सम्पूर्ण श्रंगों का समावेश भी हो। पंच-संधियों की अनिवार्यता भी इस कथा में श्रृद्धलाबद्धता लाने की दृष्टि से बताई गई। कथा का अन्त सदैव नायक के अभ्युदय से ही हुआ।
- (ङ) महाकाव्य में नगर, वन, पर्वत, समुद्र, सन्ध्या, प्रभात, स्योंदय, ऋतु, उद्यान, पुत्रजन्म, विवाह, युद्ध ऋादि वर्णनीय प्रसंग रसमग्नता की दृष्टि से ऋतिवार्य कहे गए। इन प्रसंगों में पहुँचकर कि के काव्यकौशल का परिचय पाठक को शीव्र ही मिल जाता है, जब वह उनमें रसमग्न हो जाता है।
 - (च) महाकाव्य में एक प्रधान रस का होना अनिवार्य बताया गया। अन्यान्य

१. साहित्यदर्पण्णविश्वनाथण६।३३५ण३२४।

२. साहित्यदर्पण ११३२७

रसों में शृङ्कार, शान्त और वीर इन्हीं तीनों की विशिष्टता स्वीकृत हुई है। इन्हीं में से किसी एक को आचार्य विश्वनाथ ने महाकाव्य के लिए उपयुक्त माना है।

- (छ) शैली की दृष्टि से महाकाव्य अत्यन्त परिष्कृत होता है और उसकी भाषा अलंकारमयी होती है।
- (ज) स्राचारों ने स्रर्थ, धर्म, काम, मोच्च के निरूपण को स्रावश्यक बता कर, महाकाव्य के लच्य—चतुर्वर्ग फल-प्राप्ति—की स्रोर संकेत किया। महाकाव्य सम्बन्धी पश्चिमी धारणा

संस्कृत के लच्चण — प्रन्थों में जिस रूप में महाकाव्य की विवेचना हुई उसकी चर्चा के पश्चात् हम पश्चिमी विचारधारा के अनुरूप महाकाव्य शब्द की व्याख्या करते हैं। कारण यह कि हिन्दी में अंग्रेजी पढ़े-लिखे विद्वान महाकाव्य को अपने विशिष्ट अर्थ में प्रहण करते हैं।

श्रंग्रेजी का 'एपिक' (Epic) जिन दो श्रथों में प्रयुक्त हुआ है उन्हीं दो श्रथों में हिन्दी का महाकाव्य राब्द भी प्रयुक्त होता है। 'एपिक' कहते ही जिस प्रकार पश्चिमी पाठक के समन्न प्रथम होमर श्रौर वर्जिल की कृतियाँ सामने श्राती हैं श्रौर फिर मिल्टन का 'पेरेडाइज लास्ट' सन्मुख श्रा जाता है, उसी प्रकार हिन्दी में महाकाव्य कहते ही प्रथम तो 'रामायख' श्रौर 'महाभारत' जैसी कृतियाँ सामने श्राती हैं फिर कालिदास श्रौर तुलसीदास के महाकाव्य भी सन्मुख श्रा उपस्थित होते हैं।

पश्चिम में महाकाव्य की परिभाषा श्रपने विषद रूप में श्ररस्त् (Aristotle) के 'काव्यशास्त्र' में मिलती हैं जहाँ उन्होंने 'ट्रेजेडी' (Tragedy) की परिभाषा करते हुए यह बताया कि जो नियम ट्रेजेडी या दुखान्त नाटक के हैं, वे ही महाकाव्य के लिए श्रपेचित होते हैं । इस प्रकार उनकी धारणा में महाकाव्य ऐसे उदात्त व्यापार का काव्यमय श्रनुकरण है जो स्वतः गम्भीर एवं पूर्ण हो, वर्णनात्मक हो, सुन्दर शैली में रचा गया हो, जिसमें श्रायन्त एक छन्द हो; जिसमें एक ही कार्य हो, जो पूर्ण हो, जिसमें प्रारम्म, मध्य श्रोर श्रन्त हो; जिसके श्रादि श्रीर श्रन्त एक ही दृष्टि में समा सकें, जिसके चित्र श्रेष्ठ हो, कथा सम्भाविक हो श्रीर जीवन के किसी एक सार्वभीम सत्य का प्रतिपादन करती हो।

त्राधिनिक त्रांग्रेजी विद्वानों में एवरक्राम्बी ने महाकाव्य की विस्तृत विवेचना की और संत्तेप में उन्होंने यह बताया कि महाकाव्य एक ऐसा काव्य-

Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art—Translation By—
 H. Butcher, Page – 354.

रूप है जिसको पढ़कर 'पेरेडाइज लास्ट' या 'इलियड' या 'ब्युडल्फ', या 'सांग ग्राफ रालेंड', जैसी भावना जागत हो उठे।'

एफ० बी० गमर ने महाकाव्य को महत् कार्य का निर्देशक बताते हुए. उसे युग की स्वतः उत्पाद्य कृति कहकर श्रमिहित किया है श्रौर इस श्रोर लद्द्य किया है कि महाकाव्य का स्वरूप जातीय होता है एवं उसमें परस्पर दो जातियों का संघर्ष-प्रदर्शन किव का एक मात्र लद्द्य रहता है।

डब्ल्यू० एम० डिक्सन ने सभी देशों के महाकाव्यों को एक समान बताते हुए यह कहा है कि चाहे पूर्व हो वा पश्चिम, उत्तर हो वा दिल्ण किन्छ मानव भाव सर्वत्र एक रस होते हैं और सच्चा महाकाव्य जहाँ कहीं भी निर्मित होगा उसका स्वरूप सदैव वर्णानात्मक एवं सुब्यवस्थित होगा और उसके चरित्र एवं कार्य महत्त होंगे, शैली भव्य होगी, उसके कार्य एवं पात्रों के चरित्र आदर्श की ओर अप्रसर होंगे और उसका कथानक सर्वत्र अन्तर्क-थाओं से सँजीया हुआ होगा।

हिन्दी साहित्य में आचार्य शुक्ल की धारणा

हिन्दी में परिडत रामचन्द्र शुक्ल ने सफल प्रबन्धकाव्य शब्द का प्रयोग महाकाव्य शब्द के अर्थ में करते हुए, उसे मानव जीवन का एक पूर्ण दृश्य कहा है और उसके जो प्रमुख चार तत्व निर्धारित किए हैं वे हैं इतिकृत्त, वस्तु-व्यापार वर्णन, भावव्यक्षना और संवाद।

पाश्चात्य श्रौर प्राच्य विद्वानों की महाकाव्य-सम्बन्धी व्याख्या इसी निष्कर्ष पर पहुँचाती है कि महाकवि दुर्लभ कलाकार होता है श्रौर महाकाव्य काव्य-कला का सर्वोत्तम विकास है। श्रीमनवगुप्त के शब्दों में इस श्रत्यन्त विचित्र किन की परम्परा को लेकर चलने वाले संसार में दो तीन या पाँच छ ही महाकि होते हैं। पश्चिम के श्रालोचक भी ऐसा ही कहते हैं। राजशेखर ने

^{?.} The Epic—An essay—L. Abercrombie—Chapt—3-Page-51.

R. Hand book of Poetics—F. B. Gummere page 15-17.

^{3.} English Epic & Heroic poetry—Dixon, Chapt. (1) P. 24.

४. जायसी प्रन्थावली, रामचन्द्र शुक्ल, भूमिका, ए० ८४, ८५।

प. हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७१।

६. ध्वन्यालोक, श्रभिनव गुप्त, प्र० उ० पृ० २६ ।

For the epic poet is the rarest kind of artist—The Epic-and essay-L. Aberocrombie—Chapt. III Page 51.

श्रालंकार, रस श्रीर शास्त्र के विचार से आठ प्रकार के कवियों की श्रीर निर्देश किया श्रीर उन्होंने उसी कवि को महाकवि कहा जिसमें श्राठों कवियों के गुरण एक साथ मिलते हैं। इतना ही नहीं उन्होंने तो कवियों की दस अवस्थाओं में एक महाकवि की विशिष्ट श्रवस्था की श्रीर भी लद्द्य किया। ध

उपर्युक्त चर्चा से यह स्पष्ट है कि महाकाव्य वस्तुतः श्रसाधारण प्रतिमा सम्पन्न महाकिव की रचना है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर, जिन्होंने काव्य के प्रत्येक श्रंग प्रत्यंग में श्रपनी श्रनुपम प्रतिमा का प्रकाशन किया महाकाव्य न लिख सके। श्रपनी एक किवता का विषय ही उन्होंने यह रखा है कि श्रपने जीवन में वे किस कारण महाकाव्य रचना से वंचित रह गए है

थी महाकाव्य रचने को मेरे मन में।
तव कक्य किंकिणि से सहसा टकराकर ,
फट पड़ी कल्पना शत सहस्त्र गायन में।
उस दुर्घटना से महाकाव्य क्या-क्या हो ,
चरणों के आगे बिखर पड़ा है च्या में।
थी महाकाव्य रचने को मेरे मन में।
हा ! कहाँ गई वह युद्ध कथा सपने-सी।।
वे सर्ग वीरता चित्र पौराणिक,
तव नयन खड्ग ने खंड खंड कर डाला।
रह गई हाथ में बस केवल जपने को,
दिन-रात प्रेम के ही प्रलाप की माला।।
फिर तो मैंने भावी की गोदी में,
निःसंशय होकर कीर्तिकलाप उछाला।
हाँ! कहाँ गई वह युद्ध कथा सपने-सी।।

विश्व किव रिव बाबू के इस गीत में उस चित्त प्रवृत्ति की श्रीर संकेत मिलता है जो श्रिभिव्यक्ति के बाह्य रूप का निर्माण करती है। हृदय की श्रत्यधिक मानुकता में गीतों का स्रोत फूट कर निकल पड़ता है श्रीर उसकी गम्मीरता में महाकाव्य रचने की प्रेरणा मिलती है। रिव बाबू के इन शब्दों

काव्य मीमांसा, राजशेखर, ५।१७, ए० १६ ।

२. 'चयनिका', रवीन्द्रनाथ ठाकुर, 'च्रतिपूरन'।

३. विशाल भारत, रवीन्द्र श्रंक, जनवरी १६४२ श्रनुवादक, श्यामसुन्दर खत्री, पृ० ७६।

से हम महाकाव्य की महत्ता का पूरा-पूरा ऋनुमान लगा सकते हैं। जिस कवि ने अपने अनुभव के आधार पर अपनी कल्पना को एक ऐसे स्थान पर जा टिकाया है, जहाँ से वह संसार के समस्त किया कलापों को उसके वास्तविक रूप में देख, उसके पारिपार्श्विक सूचमातिसूचम व्यापारों सहित उन्हें महाकाव्य की उच्च भित्ति पर चित्रित करता है, वहीं महाकवि कहलाता है। उसका अनुभव समस्त संसार का अनुभव होता है। उसकी कला में समस्त विश्व का कल्याण छिपा होता है । उसकी प्रतिभा अपने युग के महापुरुषों से भी आगे बढ़ी हुई होती है श्रौर उनकी वाणी में श्रपने युग का ही नहीं वरन् श्रागे श्राने वाले युग का भी सन्देश छिपा रहता है। जहाँ श्राकर युग का बुद्धिस्तर टिक जाता है, उससे ऊपर ऐसे कवि की प्रतिभा का प्रकाशन होता है। यही कारण है कि विश्वकल्पना की सबसे ऊँची चोटी पर आसीन हो, महाकवि श्रपने काव्य को जन्म देता है। उसके कथन की शैली तो विशाल होती ही है साथ ही वह जो कुछ कहता है वह विशाल एवं गम्भीर होता है, उससे केवल मनोरञ्जन नहीं युग का बुद्धि स्तर भी त्र्यागे की त्र्योर गम्भीर होकर बढ़ता है । वाङ्मय के समस्त प्रकारों पर महाकवि का अधिकार होता है । इसी सर्वगुणी होने में ही उसकी एकमात्र विशेषता होती है।

ऐसे महान् किव के काव्य का एक-एक अंग महत् होता है, क्या कथा, क्या चित्र श्रौर क्या भायव्यंजना सभी एक विशाल पट पर चित्रित होते हैं। उसके कहे हुए शब्द वास्तवमें उस त्तेत्र के श्रंतिम शब्द से प्रतीत होते हैं। महाकिव कठोर से कठोर एवं कोमल से कोमलतम प्रसंगों को अपनी प्रतिमा द्वारा सहज ही निष्पन्न कर देता है; कठोर प्रसंगों में वज्र के समान एवं कोमल प्रसंगों में पुष्प से भी अधिक कोमल बनने की च्रमता उसमें होती है। महाकाव्य में जो 'महत्' शब्द है वह बाह्य आकार की महत्ता की ओर ही लच्य न कर आभ्यन्तरिक महत्ता की श्रोर भी संकेत करता है, जिसे हम अनुभृति की गरिमा कहते हैं। महाकाव्य की यह महत्ता ऐसी हो जो सर्वविध कही जा सके। जब महाकाव्य में अनुभृति के साथ-साथ उसके प्रत्येक श्रंग का संघटन भी अत्यधिक सुन्दर होता है, तभी उसमें चहुँमुखी महत्ता दिखाई पड़ती है और तभी हम उसे काव्यकला के सर्वोत्तम पद पर आसीन करते हैं।

इसमें कोई संदेह नहीं कि महाकाव्य किसी महाकवि की ही रचना होती है जिसमें किसी महापुरुष की जीवनगाथा का सर्वाङ्गपूर्ण चित्रण साधारण काव्य की पृष्ठभूमि से भिन्न, एक उच्च पृष्ठभूमि पर होता है। इसी भूमि पर पहुँच कर सहृदय उसमें प्रतिष्ठित उस महापुरुष के संपूर्ण जीवन की भाँकी पाकर उसकी सराहना ही नहीं अपित आराधना भी करने लगते हैं। ऐसे महान व्यक्ति को युग के बीच ढूँढ निकालने की जमता एवं प्रतिभा साधारण कि में नहीं होती, बल्कि एक आध ही कवि ऐसी प्रतिभा को लेकर जन्म लेते हैं। ऐसे महाकवि में सारग्राहिशी प्रतिभा होती है जो सहज ही कल्पना द्वारा युग के बीच ऐसे महान् चरित्र को हुँद लेती है, जिसके व्यक्तित्व में महचरित की प्रतिष्ठा सारा युग कर सके और साथ ही वह ऐसा कथानक सामने प्रस्तुत कर देती है जिसमें सबकी वृत्ति रम जाती है। यहाँ त्राकर पाठक को मानव जीवन का नवनीत मिलता है, जिसे उसका रचयिता ऋपने ऋनुभव एवं सूच्म-निरीक्तगा द्वारा जीवन के बीच मथकर निकलता है श्रीर महाकाव्य के रूप में प्रस्तत कर समाज को उसका आस्वादन कराता है। अस्तु वह अपने युग के एक ऐसे चरित्र को श्रपने काव्य का नायक बनाता है जिसका जीवन महान् होता है, जो जीवन की अन्यान्य विषम परिस्थितियों के बीच सुगमता से चलकर एक आदर्श भूमि पर जा खड़ा होता है, साथ ही जिसे युग एक त्रादर्श पद पर प्रतिष्ठित भी करता है। महा काव्य ऐसे त्रादर्श पुरुष की जीवन-गाथा का गान होता है। उसके जीवन में घटी अन्यान्य प्रभावशालिनी घट-नाएँ उसका कथानक बन जाती हैं, जिसको वह एक ऐसा सुव्यवस्थित रूप देता है जिससे उसमें एक भव्यता आ जाती है। इसी भव्यता को महाकाव्य की भव्यता कहते हैं जो अन्यत्र दर्लभ होती है।

महाकाव्य के कथानक में किव का एक महान् आशाय निहित होता है जिसमें किसी एक वर्ग को ही नहीं संपूर्ण जाति को प्रभावित करने की चमता होती है। परन्तु वह अन्योक्तिमूलक कदापि नहीं होता। पिरुचम के आलोचकों ने इसे न केवल महाकाव्य अपितु काव्यमात्र के लिये शातु के समान घातक सिद्ध किया है। कारण यह कि जिस वास्तविकता का दृढ़ आधार महाकाव्य चाहता है उसका सर्वथा अभाव रूपक या अन्योक्ति में होता है। अन्योक्ति में एक तो प्रस्तुत कथा का परिहार होता है दूसरे उसमें कथावस्तु कि प्रौदोक्ति होती है। किन्तु महाकाव्य की कथावस्तु की प्रेरणा किन को अपने अन्तःस्थल से ही मिलती है और वही उसका जन्मदाता होता है। जब महाकाव्य जीवन के किसी मार्मिक तथ्य की अभिव्यक्ति करता हुआ कहा जाता

English Epic And Heroic Poetry.—W. M. Dixon. Chapt, XIV Page, 312.

है तब अन्योक्ति में यह मार्मिक तथ्य ढल कर कोरे उपदेश अथवा प्रचार के रूप में हमारे समल त्राता है। महाकाव्य उपदेशात्मक कदापि नहीं, वह तो इस साधारण स्थल से कहीं अधिक ऊँचा है, कहीं अधिक भव्यता को अपने में लिपटाए हुआ है। महाकवि के लिये जीवन वास्तव में बहुत ही सांकेतिक एवं महत्वपूर्ण दिखाई पड़ने लगता है, किन्तु इसको ज्यों का त्यों छन्दों में ढाल कर ही तो वह अपना कार्य पूरा नहीं करता। प्रत्युत वह उस महत् जीवन को लेकर कथा में इस प्रकार सँजोता है कि उसमें उसकी प्रवृत्ति मर्मोद्घाटन की श्रोर श्रिधिक भुकी हुई सी प्रतीत होती है। तभी तो न केवल कथा की वास्तविकता, प्रत्युत जीवन का पारमार्थिक सत्य भी उसमें नियोजित होता है। इसीलिये महाकाव्य युग की सीमात्रों के भीतर नहीं बाँधा जाता. उसका सत्य सामयिक नहीं, सार्वभौम महत्त्व से पूर्ण शाश्वत सत्य कहलाता है। समय त्रीर परिस्थितियाँ भले ही बदला करें परन्तु महाकाव्य का सत्य एकरस बना रहता है। ऐसा सत्य जब महाकवि के जीवन का आग बन जाता है, जब उसकी अनुभूति का रूप उसी में रँग जाता है तब अभिव्यक्ति बड़े ही विशाल पट पर चित्रित होने लगती है - उसमें आध्यात्मिकता का पुट स्वतः नियोजित हो जाता है किन्तु उससे बुद्धि-तत्व का तनिक भी परिहार हो ऐसा नहीं होता।

महाकाव्य का विषय वास्तविक होता है। उसका कथानक काल्पनिक नहीं, पुराण-सिद्ध ऐतिहासिक या प्रख्यात भी हो सकता है। महाकाव्य जिस वस्तु का श्राधार लेता है वह वास्तविक सत्य से पूर्ण होता है श्रीर उसमें किंव का श्राधार लेता है वह वास्तविक सत्य से पूर्ण होता है श्रीर उसमें किंव का श्राधार लेता है वह वास्तविक सत्य हो। उसमें मनुष्य मात्र की सामान्य श्रानुभृति का दृढ़ श्राधार ही लिया जाता है। वस्तुतः महाकाव्य वास्तविक जीवन का इतिहास भी नहीं होता, प्रत्युत उसमें सार्वजनिक महत्त्व का साचारकार कराना किंव का एकमात्र लच्च होता है। इसके लिये वह श्रपनी प्रतिमा के बल पर ऐसे महत् चिरत्रों को दूँ द निकालता है जिसे युग सदा से मान देता श्रा रहा हो। तभी उसके महाकाव्य का कलेवर भी महत् रूप में सज पाता है।

महाकाव्य की शैली भी उसी प्रकार परिष्कृत एवं महान् होती है जिस भाँति उसका विषय। उसका कथानक इतना गठा हुन्ना होता है, कि उसकी एक घटना के न्नभाव से उसका समस्त प्रवाह-सूत्र टूट जाता है। कथासूत्र में शिथिलता त्राई नहीं कि समस्त सौन्दर्य बिखर गया। इसी कारण महा-काव्य की गुम्फन-कला भी उसकी सबसे बड़ी विशेषता है। जिस प्रकार इलाकेबन्द की कला विभिन्न प्रकार के रङ्ग-बिरङ्गे मोतियों के गूँथने में निहित रहती है, उसी प्रकार महाकिव की कला का कौशल इसी ज्ञान में है कि कौन सी घटना किस स्थान पर अपने अपूर्व सौन्दर्य के साथ रखी जाय। अतः आधिकारिक एवं प्रासङ्किक कथाओं के प्रवाह की ओर किव का ध्यान अधिक रहता है। प्रधान कथावृत्त के अतिरिक्त किव अपनी कल्पना के द्वारा कथानक के लिये उपयुक्त ऐसे प्रसङ्गों को दूँ निकलता है जिनमें रस होता है। ये प्रसङ्ग पाठक के हृदय को रसमग्न कर उस भावभूमि पर पहुँचा देते हैं जहाँ पहुँचकर उसका हृदय किव के हृदय के साथ एक सूत्र में बँध जाता है। इस अवस्था पर पहुँचकर महाकाव्य की प्रन्थियाँ दूट जाती हैं और उसका आभ्यन्तरिक रहस्य खुल पड़ता है।

महाकाव्य तथा अन्य काव्यरूप

महाकाव्य सम्पूर्ण जीवन से गृहीत सर्वाङ्गपूर्ण अनुभूति की अभिव्यक्ति है तो खरडकाव्य उसी जीवन के एक ही पन्न से गृहीत अनुभूति की अभिव्यंजना है। यही कारण है जहाँ महाकाव्य में जीवन के प्रत्येक पन्न का सांगोपांग वर्णन होता है वहाँ खरडकाव्य केवल खरड जीवन से ही पूर्ण है। अस्तु जीवन के विस्तार के भेद से दोनों में तो भेद है ही किन्तु युग-सन्देश की दृष्टि से जहाँ महाकाव्य युगयुगान्तरस्थायी सन्देश देता है, वहाँ खरडकाव्य में ऐसा कोई भी सन्देश नहीं होता। बाह्य आकार और आभ्यन्तरिक महत्ता दोनों ही दृष्टि में महाकाव्य और खरडकाव्य एक दूसरे से दूर हैं।

महाकाव्य और गीतिकाव्य ये दोनों दो भिन्न वर्गों के हैं। एक 'प्रबन्ध' वर्ग का है तो दूसरा 'ग्रबन्ध' वर्ग का। ग्रस्तु जहाँ महाकाव्य में ग्रिषक कालाश्रयी ग्रनुभूति की ग्रिभिव्यक्ति होती है, वहाँ गीतिकाव्य जीवन के ग्रिस्टन्त तीव्रतम च्यां की ग्रनुभूति की ग्रिभिव्यंजना है। एक में जहाँ बुद्धि का गाम्मीर्य है, वहाँ दूसरे में हुद्य की ग्रस्टिक भावकता। एक किन के कथा का ग्राधार प्राप्त है तो दूसरे के पास केवल भाव हैं। ग्रस्तु जहाँ महाकाव्य वस्तुनिष्ठ है वहाँ गीतिकाव्य ग्रात्मितिष्ठ। महाकाव्य में ग्रात्मिभिव्यंजना को कोई भी स्थान नहीं। किन संसार के क्रियाकलापों को एक तटस्थ दर्शक की भाँति देखता है ग्रीर एक समय ऐसा ग्राता है जब वह उनसे यहीत ग्रानुभूति को ग्रिभिव्यंजित करने के लिए व्यग्न हो उठता है। उसकी मनोवृत्ति क्रात्मिभिव्यंजक नहीं होती ग्रीर उसकी प्रेरणा भी मनोवृत्ति के ग्रनुरूप बाह्यार्थ-निरूपिणी हो जाती है। उसकी शैली में कहीं भी उसका निजी व्यक्तित्व खुले रूप में ग्रिभिव्यक्त नहीं होता, किन्तु गीतिकाव्य में किन का

प्रेरणा-केन्द्र अन्तर्जगत हो होता है और उसकी अभिव्यक्ति भी बड़ी ही आत्माभिव्यंजक होती है। किन की निजी भावना व्यक्तिगत रूप में मुखरित हो पड़ती है अस्तु वह बड़ा ही भावप्रधान काव्यरूप बन जाता है। महाकाव्य की शैली में किन का अपना व्यक्तित्व नहीं प्रकट होता—भले ही उसके बीच उसकी अनुभृति में उसके व्यक्तित्व की भलक हम अप्रकट रूप में पा लें।

कहा जाता है जो स्थान पद्य में महाकाव्य का है बहुत कुछ वैसा ही गद्य में उपन्यास का भी स्थान है। तो क्या उपन्यास यदि पद्य में बद्ध हो जाय तो वह महाकाव्य बन जायगा ? या महाकाव्य गद्य में अनूदित होने पर क्या उपन्यास हो जायगा ? वस्तुतः ऐसी बात नहीं । महाकाव्य श्रौर उपन्यास का मेद माध्यम का ही मेद हैं - यह भ्रान्त धारणा है। महाकाव्य श्रौर उपन्यास यद्यपि जीवन के सर्वोङ्गीण रूप को ही लेकर चलते हैं तथापि दोनों में अनु-भूति की दृष्टि से बड़ा भेद होता है। उपन्यास का मूल कोई भी घटना या कल्पना बन सकता है, किन्तु महाकाव्य का मूल सदा युगव्यापी श्रौर विश्व को बदलने वाली कल्पना की भूमिका में ही जाकर देखा जाता है। उपन्यास जीवन का चित्र मात्र उपस्थित करता है, किन्तु महाकाव्य उस जीवन के मार्मिक रहस्य का उद्घाटन करता है श्रीर युग को ऐसा सन्देश देता है जो श्चत्यन्त व्यापक होता है। यही कारण है जिस शैली में महाकाव्य का निर्माण होता है उसमें ऐसे प्रतीकों का प्रयोग होता है जो अपनी ऊँचाई में जाकर जीवन के उस मार्मिक सत्य की, युग के महापुरुषार्थ की अभिन्यक्ति करते हैं। इस प्रकार महाकाव्य में अलौकिक तत्वों का विनियोग भी सहज हो जाता है, जो उपन्यास में नहीं होता।

महाकाव्य भी विस्तृत पट पर निर्मित होता है और उपन्यास भी, किन्तु महाकाव्य की शैली इतनी विस्तारमय नहीं होती जिनती उपन्यास की । महाकाव्य का कथानक संचेप में कहा जा सकता है, किन्तु उपन्यास में यह बात अति कठिन है । उपन्यास में जिस युग को लेकर लेखक चलता है, उसकी गतिविधि का चित्रण जिस रूप में वह करता है, उसका स्वरूप अत्यधिक प्रत्यच्च होता है । परन्तु महाकाव्यकार, किसी युग की उस अन्तरात्मा को लेकर चलता है जो महाकाव्य के साँचे में नियोजित होकर एक महत् सन्देश के रूप में, अप्रत्यच्च रूप में अभिव्यक्त होती है । अस्तु महाकाव्य का स्तर उपन्यास से कहीं अधिक ऊँचा उठ जाता है और तब केवल माध्यम का ही मेद नहीं रह जाता, प्रत्युत अनुभूति का भेद भी दोनों में दिखाई पड़ने लगता है ।

उपसंहार

इतनी विवेचना के उपरान्त हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि महाकाव्य की कटी छुँटी परिभाषा संभव नहीं। क्योंकि महाकाव्य युगवाणी तो है ही, विश्ववाणी भी है। देश-काल श्रौर व्यक्ति की सीमा के भीतर रह कर भी, विश्व की उच्चतम बुद्धि श्रौर कल्पना की भूमि में स्थिर होकर भी, वह हृदय की पूर्ण वाणी सुनाता है। प्रत्येक युग का महाकाव्य उस युग की विद्वद्गोष्ठी का मानदर्ग्ड लेकर श्रागे बढ़ता है श्रौर भाव-भूमिका को सब विरोधों का समन्वय करते हुए, विस्तृत श्रौर विकसित करने का दावा करता है। इस प्रकार महाकाव्य मानव जीवन के क्रान्तिबन्दुर्श्रों को श्रिमव्यक्त करनेवाली श्रौर स्वयं विकसित होने वाली श्रगुपम श्रुम्भूति है। इसीलिए उसका स्वरूप विकसित होता रहा है, श्रौर मानव-चेतना ज्यों-ज्यों विकास के मार्ग पर श्रुप्रसर होती गई, महाकाव्य भी स्वतः युग की श्रावश्यकताश्रों के श्रनुरूप परिवर्तन करता चला गया। उसकी पहिचान तो युग के महामना श्रौर सहृदय श्रालोचक ही करते हैं, तो भी दो चार लज्ज्ण निर्धारित कर उसका विश्लेषण कर सकते हैं।

(१) कथासिद्धि

पहली बात जो किसी महाकाव्य में विचारणीय है, वह है उसके कथानक की संपूर्णता । किसी भी महाकाव्य के लिये यह संपूर्णता परमावश्यक है। यह बात उसमें तभी आ पाती है जब किव की अनुमूति पूर्ण हो, जब किव मानव-जीवन के संपूर्ण श्रंग को लेकर महाकाव्य निर्माण करे। महाकाव्य में सर्वाङ्गपूर्ण जीवन के किसी भी अंग का अभाव उसकी महत्ता में चृति पहुँ-चाता है। स्रतः महाकाव्य में महत् चरित्र या महत् जीवन की सरस व्याख्या अवश्य चाहिये। कथासिद्धि की दृष्टि से यह बात अति आवश्यक प्रतीत होती है। इस महत् चरित्र के साथ ही साथ अनुभृति भी विश्व की दृष्टि से पूर्ण होनी चाहिये । अर्थात् महाकाव्य में जीवन की सरस व्याख्या ही नहीं प्रत्युत उच्चादर्श या जीवन के पारमार्थिक सत्य का उद्घाटन भी हो । इसी में किव के अनुभव की गहनता रह रह कर फलकती है और युग को महत् संदेश मिलता है। महाकाव्य में ये उच्चादर्श उपदेश के ढंग पर नहीं रखे जाते. श्रिपतु कवि उन्हें श्रिभिन्यक्त करने के लिये ऐसे प्रतीक ढूँढ निकालता है जिनमें स्वत: उस मार्मिक सत्य को श्रिभिव्यक्त करने की चमता होती है। महाकाव्य के ये प्रतीक इतने समर्थ होने चाहिये कि वे इतनी ऊँची बातों का चित्रण कर, उन्हें विश्वसनीय और लोकप्रिय बना सकें । इसीलिये कथा-

वस्तु की सिद्धि में कठिनाई का अनुभव होता है। प्रत्येक युग के आलोचक यही अनुभव करते हैं कि अब ऐसी कथा का बनना कठिन है जिसमें लोक, परलोक, पाचीन नवीन, जागरण और स्वप्न, देव और दानव, सब का समन्वय हो सके और हो सके जन मन को हरण करने वाले ढंग से। ऐसी कठिन परिस्थिति में जो महाकिव विश्वकल्पना की सबसे ऊँची चोटी पर पहुँच जाता है उसी की कथासिद्ध होती है। वही किव अपने उस कलेवर में गरिमा ला पाता है, जिससे उसके काव्य को महान् कहने के लिये हमें बाध्य होना पड़ता है।

महाकाव्य की कथा में संबन्ध निर्वाह श्रौर पूर्ण प्रवाह तो चाहिये, किन्तु साथ ही वे सब गुण भी होने चाहिये जो एक नाटक की सफल कथा में होते हैं। इसी कारण हमारे यहाँ के श्राचायों ने महाकाव्य में भी पंचसंधियों का विधान श्रावश्यक बताया।

यह तो हुई कथानक के प्रणयन की बात, किन्तु महाकाव्य में वृत्त कैसा हो यह वात मी व्यान देने योग्य है। किसी भी महाकाव्य का वृत्त ख्यात होना चाहिये, जिसको युग युगों से सुनता चला आ रहा हो और जिसे अपनाने में उसे कोई भी आपित न हो। कहने का ताल्पर्य यह है कि उसकी कथा ऐतिहासिक पौराणिक अथवा परम्परा प्रख्यात होनी चाहिये। उसमें कल्पना का तत्व अपेत्वित है, किन्तु यह तत्व वास्तविक वृत्त से ऐसा घुला मिला हो कि उसमें अविश्वसनीयता की गन्ध न आने पावे। सारांश यह कि महाकाव्य की कथा इस वास्तविक संसार की होनी चाहिये जिसमें निहित अन्य वृत्त काल्पनिक होते हुए भी विश्वसनीय हो। कथासिद्ध की दृष्टि से जो महाकाव्य सफल एवं महान् होता है उसमें अन्य सभी गुण आ जाते हैं।

(२) पारलौकिक तत्त्व

दूसरा तत्व जिसकी मीमांसा करना किसी भी महाकाव्य में आवश्यक है, वह है उसका अलौकिक या पारलौकिक तत्व । सबसे अधिक सफलता महाकाव्य की इसी में है कि वह अलौकिक या पारलौकिक तत्वों की ऐसी नियोजना करे कि कुछ थोड़ी अतिशयोक्ति का तो आभास हो किन्तु असस्य और असम्भव होने का गन्ध न आने पावे । अस्तु कि को पुरानी शैलों के साथ नवीन का समन्वय करना पड़ता है और साथ ही संवादों का ठीक-ठीक विनियोग भी । महाकाव्य का यह एक ऐसा तत्व है जिससे उसकी

र. भामह, काव्यालंकार ऋ. १।१८ "२३. .

भव्यता एवं गम्भीरता में वृद्धि होती है। प्राचीन महाकाव्यों में युगानुरूप ऐसा पारलौकिकतत्व मिलता है जिसपर श्राज लोंगों को विश्वास नहीं। श्रस्तु पारलौकिक तत्वों की योजना में इस श्रोर किव का ध्यान श्रिषक श्राकर्षित होता हुश्रा दिखाई पढ़े कि वह उसके सहारे हमारी श्रद्धा को उद्दीत करे, न कि श्रौत्सुक्य या कुत्हल मात्र जाग्रत करे। जब महाकाव्य में नायक का चिरत्र बहुत ऊँचा उठ जाता है तब पुष्पवृष्टि होती हुई दिखाई पड़ती है— यहीं से हमें मध्ययुगीन महाकाव्य में श्राकाशिक तत्व का बीजारोपण होता हुश्रा दिखाई पड़ा श्रीर कभी श्राकाशवाणी सुनाई पड़ी तो कभी स्वयं देवगण मर्त्यलोक में उतरते हुए दिखाई पड़े।

महाकाव्य में पारलौकिक तत्व ऐसा हो जो कथा-प्रवाह में सहायता पहँचाए । कवि का महान् आशाय भी उसके साथ ही साथ व्यंजित होता चले। कवि की सफलता इसी में है कि वह अपनी कथा के उचादर्श को लिये हए, इन पारलौकिक तत्वों को इस प्रकार समायोजित करे जिससे कथा-प्रवाह में व्यर्थ ठूँसे हुए वे न दिखाई पड़ें। एक बात श्रीर जो यहाँ पर विशेषकर उल्लेखनीय है वह यह कि महाकाव्य में अलौकिक तत्व समय और परिस्थित को भी लेकर चलता हो। ऐसा न होने पर महाकाव्य में उसकी श्रवस्थिति केवल हास्यप्रद ही सिद्ध होगी। समयानुसार युग का बुद्धिस्तर उन्नत होता चला जाता है। श्रस्त पूर्वकालीन बातों पर से उसका विश्वास उठता जाता है। ऐसी अवस्था में महाकाव्यकार के लिये यह आवश्यक हो जाता है कि वह अलौकिक तत्व के समावेश में सतर्कता से काम ले। उसके काव्य की सबसे बड़ी विशेषता इसी तत्व के सुन्दर विनियोग में निहित रहती. है। त्राज के बौद्धिक स्तर का परिचय कवि को होना चाहिये श्रीर इसके. रहते हुए भाव की ऊँचाई जो कवि दिखाए श्रीर ऐसे प्रतीक ढूँढे जो युग विश्वास के अनुरूप होते हुए किंव के उचादर्श की भाँकी देने में समर्थ भी हों. वहीं कवि सफल कवि एवं सफल महाकाव्य का रचियता कहा जासकता है। (३) युग सन्देश की नवीनता

तीसरी बात जो महाकाव्य में परमावश्यक है वह है उसका युगानुरूप नवीन सन्देश । यदि महाकाव्य युग को नवीन सन्देश न दे पाया तो उसकी महत्ता कम हो जाती है । यह सन्देश भी युगव्यापी सन्देश होना चाहिये जिसमें सम्पूर्ण युग की आत्मा भाँकती हो । उसे ऐसा अभिनव सन्देश देना चाहिये जिसका मूल्य विश्व के मंच पर खरा उतरे। तभी किसी महाकाव्य की महत्ता है।

(४) वर्णन का वैशिष्टय

चौथी बात जो किसी महाकाव्य में श्रावश्यक है वह है वर्णन संबंधी प्रकरण या वर्णनीय। यह तत्व वस्तुतः महाकाव्य का स्थूल एवं बाह्य तत्व कहा जा सकता है। साधारण पाठक इन्हीं प्रकरणों को पढ़कर किसी महाकाव्य की परख करता है श्रीर काव्यानन्द भी उसे इन्हीं वर्ण्यविषयों के परिशीलन से मिलता है। ऐसे कुछ वर्णनों की तालिका हमें परम्परा से प्राप्त है। इन वर्णनीय विषयों में हम उन्हीं विषयों में से कुछ विषय चुन सकते हैं जो भामह श्रादि श्राचायों ने गिनाए हैं। जैसे प्रसंगानुसार सन्ध्या, प्रातः-काल तथा श्रन्य प्राक्वतिक हश्यों के वर्णन । महाकाव्य में युद्ध भी दिखाया जाता है किन्तु यह युद्ध श्रपने कथा-कलेवर की ही भाँ ति इतनी ऊँची भूमि पर हो जिसमें सत्य श्रीर श्रास्त्य, देव श्रीर दानव के परस्पर संघर्ष का संकेत मिले। इससे यह श्राशय कदापि नहीं कि जिस महाकाव्य में युद्ध की मारकाट का वर्णन न हो वह महाकाव्य ही नहीं। श्राशय केवल यही है कि सामान्य रूप से सभी महाकाव्यों में ऐसा संघर्ष दिखाया जाता है, जिसके सहारे किव सत्य की विजय श्रीर श्रसत्य की पराजय की श्रीर संकेत करता है। (५) सर्वविध महत्ता

श्रन्तिम बात जो महाकाव्य में विचारणीय हो जाती है वह है उसकी सर्व-विध-महत्ता श्रर्थात् किसी भी महाकाव्य के लिये यह महत्ता श्रत्यिक श्राव-श्यक है। व्यक्ति, राष्ट्र श्रीर विश्व सब का समन्वय करके महाकाव्य मानव जीवन के ऐसे स्वरूप श्रीर सत्य का चित्रण करे जो उस युग का महापुरुवार्थ माना जा सके। इसीलिये भौतिक सत्य श्रीर काल्पनिक श्रादर्श का एक सुन्दर समन्वय श्रावश्यक है। समन्वय की महत्ता के श्रितिरिक्त उसमें रस, शैली, वर्णन, भाषा, छुन्द श्रादि सभी की श्रिमनवता श्रीर महत्ता श्रावश्यक है। श्राकार प्रकार की महत्ता महाकाव्य के लिये उतनी श्रपेद्यित नहीं जितनी संदेश की महत्ता एवं काव्यगत श्राम्यंतरिक महत्ता। काव्यशरीर श्रात्मा या श्रमुभूति के बिना निर्जीव ही रहेगा। श्रस्तु किन को शरीर के श्रलंकरण की श्रपेद्या श्रात्मा की श्रोर (श्रनुभूति की श्रोर) श्रधिक ध्यान देना चाहिये। उसमें निहित श्रनुभूति इतनी महान् हो जो समस्त राष्ट्र को एक रूप से प्रभावित कर सके। इसी में किसी भी महाकाव्य की महत्ता है।

महाकान्य संबंधी उपर्युक्त कुछ लच्चण निर्धारित किये गए, किन्तु इससे यह तात्पर्य नहीं कि ये लच्चण सदा सर्वकालीन हैं ख्रीर इन्हीं पर प्रत्येक महाकान्य की परख हो सकती है। ये तो वास्तव में कुछ ऐसे सामान्य लच्चण हैं जिन

पर काल का प्रतिबन्ध नहीं लगाया जा सकता । लच्च के त्राधार पर लच्य-ग्रन्थ बनाने की परिपाटी सर्वथा असफल रही श्रीर भविष्य में भी इस पथ का श्रनुगमन विफल ही रहेगा। किसी भी काव्यरूप का विकास तभी संभव है जब उस रूप का अध्ययन कर लक्षण बनाए जायँ । अन्यथा लक्षण-प्रन्थ पथ-प्रदर्शन तो क्या काव्यधारा को रोकनेवाले उन शिलाखंडों के सदश हो जायँगे जो उसके स्वामाविक प्रवाह में कृत्रिमता ला देते हैं। समय की प्रगति के साथ प्रत्येक च्लेत्र में पुरातन सिद्धान्तों की ग्रहण करते हुए नवीन की श्रोर उन्मुख होना, साथ ही दोनों का सुन्दर सामंजस्य करना ही विकासो-न्मुख होना है। अरुतु कुछ स्थूल लच्च्यों की असंगति होने पर भी किसी सफल प्रबन्धकाव्य का परिगणन महाकाव्य के श्रन्तर्गत हो सकता है। महाकाव्य केवल बाह्य लच्छों की पूर्ति मात्र से संतुष्ट नहीं होता, प्रत्यत उस त्राभ्यंतरिक संपत्ति को भी चाहता है जिससे उसमें महाप्राणता श्रा जाती है। इस महाप्राणता के लिये देशकाल में निरन्तर होते हए परिवर्तनों को समभाने की चमता अपेक्तित होती है। किन्त नवीन-प्रियता का त्राशय यह कदापि नहीं कि इम पुरातन का सर्वथा बहिष्कार कर ं केवल नवीन का ही ग्रहण करें। सच्ची प्रगति एवं सच्चा विकास तो दोनों के सुनदर सामंजस्य ही में निहित है।

पश्चिमी त्रालोचकों के महाकाव्य-सम्बन्धी कुछ त्रान्य विचार

जिन लोंगों ने भिन्न-भिन्न देशों के साहित्य का अध्ययन किया है वे महा-काव्य को कुछ ऐतिहासिक और सामाजिक परिस्थितियों की स्वाभाविक उद्गित बताते हैं। महाकाव्य का स्वरूप समभने के लिए इस प्रकार के विचारों की आलोचना आवश्यक है। इन विचारों की जानकारी इसलिये भी आवश्यक है कि पश्चिम में ऐतिहासिक और सामाजिक परिस्थितियों के अध्ययन के उप-रान्त ही महाकाव्य का स्वरूप समभाने का प्रयास किया गया है और हमारे देश के साहित्य-समीच्कों पर उसका प्रभाव भी पड़ा है।

पश्चिमी घारणा संसार के प्रायः सभी देशों के साहित्य के इतिहास का स्त्रारम्भ 'वीर गाथास्त्रों' से मानती है स्त्रोर जिस काल में इन वीरगाथास्त्रों का स्त्रारम्भ हुस्रा उसे साधारणतः 'वीरयुग' कहा गया। यही 'वीरयुग' प्रत्येक देश के महाकाव्यों का उद्भव काल समक्ता जाता है। सभी देशों के इतिहास में इस प्रकार का काल एक ही साथ नहीं स्त्राता। भिन्न-भिन्न देशों की सामाजिक परिस्थितियों के स्तुसार उनका साहित्य भिन्न-भिन्न समय में हुस्रा है। सभी देशों में इसी वीरगाथोपयोगी काल में महाकाव्य का बीजारोपण

हुआ श्रीर श्रागे चलकर समय एवं परिस्थितियों के अनुरूप वह विभिन्न रूपों में विकसित होता रहा । भारत में 'रामायण', श्रीर 'महाभारत', श्रीस में 'इलियड'' श्रीर 'श्रोडेसी'', जर्मनी में 'नेबुलन-गेनालीड'', स्पेन में 'सिड'ं, इटली में 'एनिड'', श्रीर श्रांग्लसाहित्य में 'ब्युवल्फ' वीर युग की ही कृतियाँ हैं।

वीरयुग की परिस्थितियों में वीरता, शक्ति, शौर्य एवं साइस की प्रधानता होती है। यह काल संघर्ष का काल होता है जिसमें एक वर्ग का दूसरे वर्ग से परस्पर संघर्ष होता है जिसके फलस्वरूप युद्ध और मारकाट की भरमार हो जाती है। युग के प्रत्येक प्राणी की भावना वीरोन्मुख हो जाती है और उनमें विजीगीषा प्रवल रूप धारण कर लेती है। किसी भी भावना के प्रावल्य से प्रवृत्ति प्रयत्नोन्मुख हो जाती है। अस्तु वीरयुग में ऐसे पुरुषों की आवश्यकता होती है जिनकी विशेषताएँ उन्हें अपने समाज से ऊपर उठा देती हैं। वीरता और पराक्रम उनके विशेष गुण होते हैं। इन्हीं के कारण उनकी विजय होती है और युद्धोपरान्त वे अपनी एक संस्कृति और सम्यता को जन्म देते हैं। धीरे-धीरे जाति अपनी वर्बर अवस्था से उठ कर सम्यता की ओर उन्मुख होती जाती है और उनमें व्यक्तित्व का विकास हो जाता है।

वीरयुग में वीरों के ऋदम्य पराक्रम एवं शौर्य का प्रभाव इतना ऋधिक पड़ता है कि समस्त युग की भावना वीरभाव—प्रधान हो जाती है। क्रमशः यही भावना इतना तीव्र रूप धारण कर लेती है कि उसका स्वरूप काव्यमय होकर व्यापक बन जाता है। सहसा वीरों के हृदय से गान फूट पड़ता है। यह गान वीरों के पराक्रम का गान होता है। इनकी भाषा में छोज संचार करने का गुण होता है। साहित्य-मर्मशों ने इस श्रेणी के गीतों को 'वीरगीत', 'वीरगाथा' और 'वीरकाव्य' नाम से ऋभिहित किया है।

इन 'वीरगीतों' में अतीत वीरगाथा और उसकी रहा की प्रवृत्ति छिपी हुई मिलती है। अतीत की स्मृतियों को सुरक्तित एवं चिरस्थायी बनाने की प्रेरणा मानव की सहज भावना है। पद्य ही ऐसा माध्यम है जिसमें मनोवेगों को सहज प्रकाशन का अवसर मिला है। मौलिक आदान-प्रदान के लच्य से ही 'वीरगीतों' का सजन हुआ जिससे इस युग का सम्पूर्ण साहित्य पद्य के माध्यम से रचा हुआ मिलता है।

१. Illiad. २. Odyssey, ३. Nibelungenlied. ४. Cid. ५. Aeneid. ६. Beowulf.

इस अतीत-कीर्तन का रूप प्रेरणा की विभिन्नता के अनुरूप कभी तो इतिवृत्तात्मक श्रीर कभी भावोत्तेजक होता हुआ दिखाई पड़ा । जब बाह्य अभिव्यक्ति में घटनाओं की प्रधानता होने लगी, तब उसका स्वरूप इतिवृत्ता-त्मक हो गया और जब श्रान्तरिक प्रेरणा के बल पर अतीत कीर्तन हुआ, तब वीरगाथाओं को भावोत्तेजक रूप स्वतः प्राप्त हुआ; इन्हीं दोनों के समन्वय में महाकाव्य का बीजारोपण हुआ।

वीरयुग में वीरगाथाश्रों का प्रचलन केवल राजदरवारों तक ही नहीं सीमित होता, प्रत्युत वे संपूर्ण समाज द्वारा गाई जाती हैं। इन वीरगाथाश्रों द्वारा महाकाव्य के सामान्याधायक उपादान प्रस्तुत होते चले जाते हैं श्रीर जब वीरयुग ऐसे प्रतिभाशाली व्यक्ति को जन्म देता है जिसमें स्जनात्मक प्रतिभा विद्यमान रहती है, तब ये सामान्य उपादान उसके द्वारा कलापूर्ण रूप में संग्रहीत होकर महाकाव्य रूप में प्रकट होते हैं। ये महाकाव्य जातीय श्रथवा प्रामाणिक महाकाव्य (Authentic Epic) कहे जाते हैं।

किन्तु ज्यों-ज्यों सभ्यता की वृद्धि होती जाती है किन भी सचेत होता चला जाता है। उसकी कला में उसका व्यक्तित्व प्रधान हो जाता है। किन महाकाव्य रचने के ध्येय से महाकाव्य लिखने के लिए बैठता है। अतएव उसकी शैली अत्यधिक परिष्कृत हो जाती है और उसका कलापूर्ण महाकाव्य साहित्यिक महाकाव्य (Literary Epic) कहा जाता है।

इस प्रकार पश्चिम में महाकाव्य के दो साष्ट स्वरूप निर्धारित किए गए हैं श्रीर इसी विवेचना का प्रभाव भारतीय समीच्कों पर भी पड़ा है।

पंचम अध्याय

खंडकाच्य के विविध प्रकार और उनका विकास

खंडकाव्य के उत्तरोत्तर विकास को देखते हुए कुछ ऐसी प्रमुख प्रवृत्तियाँ मिलती है, जिन्होंने उसके स्वरूप परिवर्तन में बहुत कुछ हाथ रखा। ये प्रवृत्तियाँ आन्तरिक प्रेरणा के बल पर उत्पन्न हो, स्वतः बाह्य अभिव्यक्ति में रूप का परिवर्तन ला देती है। अस्तु खंडकाव्य भी किव की आन्तरिक प्रेरणा के परिवर्तन के साथ अन्यान्य रूपों में अभिव्यक्त होता हुआ, क्रमशः विकसित होता गया। जब किव की प्रेरणा ने लोक के बीच हिल मिल कर काव्यरूप में उद्गीरित होने का पथ हुँद निकाला, तब जिन खंडकाव्यों का निर्माण किव ने किया उनमें लोक-रंजन ही इन किवयों का एकमात्र लच्य दिखाई पड़ा। किन्तु जब किव की प्रेरणा का स्रोत लोक की उस सहज धारा से दूर, काव्य की शास्त्रीय परम्परा के बीच से मिला, तब ऐसे काव्यात्मक एवं कलापूर्ण खंडकाव्यों को जन्म मिला, जिनका रसास्वादन केवल साहित्य-मर्मश सहदय व्यक्ति ही कर सकता है। अस्तु हिन्दी खंडकाव्य सामान्यतः दो प्रधान रूपों में विभाजित किये जा सकते हैं—(१) लोक से उद्भूत लोक-रंजन के लिये निर्मित खंडकाव्य और (२) देशी या विदेशी काव्य-परम्परा से उद्भूत साहित्य—मर्मश सहदय के लिये निर्मित खंडकाव्य।

(१) लोक से उद्भूत लोक-रंजन के लिए निर्मित खंडकाव्य

जो काव्यस्प लोक से उद्भूत कहा जाता है, उसे साधारण जन द्वारा स्वतः उत्पन्न काव्यधारा से प्रेरणा मिलती है। यह लोक की काव्यधारा श्रीर शिष्ट काव्यधारा समानान्तर बहती हुई श्राती हैं, श्रीर जब किन को मूल प्रेरणा इसी लोक सामान्य जीवन को लेकर चलनेवाली धारा के बीच से मिलती है, तब जिन खंडकाव्यों की रचना वह करता है उनमें इसी धारा का स्पष्ट

प्रभाव दिखाई पड़ता है। यह लोकधारा किसी एक व्यक्ति की बहाई हुई धारा नहीं, वरन् वह तो एक ऐसी धारा है, जो समस्त समाज या लोक द्वारा एक साथ प्रवाहित की जाती है। जब सम्पूर्ण लोक एक साथ गा उठता है तब उनके गान में मानव जीवन प्रतिबिम्बित हो उठता है। इस सहज अभिव्यंजन में मानव प्रवृत्तियों का सचा यथातथ्य चित्र देखने की मिलता है। जीवन यदि कहीं अपने निश्छल रूप में अभिव्यक्त हो सका है, तो वह इसी लोक सामान्य धारा में, जिसमें कृत्रिमता का लेश नहीं । बाह्याडम्बर स्वरूप को विकृत करता हो ऐसी बात नहीं, किन्तु जहाँ सहज सौन्दर्य को निरखने की अभिलाषा हो, वहाँ तृप्ति इन्हीं सहज अकृत्रिम भावों में ही मिलती है। जीवन के यथार्थ स्वरूप को लेकर चलने वाली यह लोकधारा अपने सहज सौन्दर्य को श्रपनाए हुए है। यही कारण है जीवन के श्रति निकट पहुँचने वाला यदि कोई काव्यरूप है, तो यही लोक-निर्मित काव्यरूप। जीवन के बीच अनुप्राणित होकर इस धारा ने समय-समय पर शिष्ट काव्यधारा को पूर्ण रूप से प्रभावित किया और आदिकाल में जब इसी लोक के बीच से खंडकाव्य की रचना में कवि को प्रेरणा मिली, तब उसका रूप भी बहुत कुछ उससे प्रभावित हुआ। लच्य की दृष्टि से भी देखा जाय ती लोक सामान्य धारा का प्रमुख लच्य लोकरंजन ही रहा है। जिससे लोक से उद्भुत होने वाले इन खंडकाव्यों का लच्य भी लोकरंजन हो गया। साथ ही ये खंडकाव्य ग्रहिकांशतः किसी न किसी त्राश्रयदाता के मनोरंजनार्थ भी निर्मित हुए हैं। इस वर्ग में 'खुमानरासो', 'बीसलदेवरासो', 'त्राल्हा', 'विजयपाल रासो', 'ढोलामारवणी चउपइ', 'माघवानल कामकदला-चरित्र' त्रादि खंडकाव्य परिगणित हैं।

ऐसे खंडकाव्यों में भी रूप की दृष्टि से भेद दिखाई पड़ते हैं। कुछ खंड-काव्यों में लोक-दृष्टि की ही प्रधानता होती है, तो कुछ में किन का व्यक्तित्व अधिक प्रधानता लिये हुए रहता है। एक को (अ) लोकदृष्टि-प्रधान खरड-काव्य कहते हैं तो दूसरे को (आ) किन-प्रधान या व्यक्तित्व-प्रधान खरडकाव्य। (अ) लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्य

लोकधारा से प्रेरणा पाने वाले ऐसे खंडकाव्यों में किव का व्यक्तित्व गौण हो गया श्रीर उसकी रचना में कहीं भी वह भलक न मिली, जिससे उसके व्यक्तित्व पर तिनक भी भलक पड़ सके । लोकरंजन के निमित्त लिखे हुए इन खंडकाव्यों में विषय इतना प्रमुख बन गया, कि किव की सत्ता स्वतः भुला-सी दी गईं। किंतनी श्रिषक मनोरंजन की सामग्री वह दें सकता है, यही मानों उसकी कसौटी वन गई। ऐसे खरडकाव्यों की प्रमुख विशेषताएँ हमें इस प्रकार मिलती हैं—

जीवन के प्राथमिक मनोभावों का चित्रण

े जीवन के प्राथमिक मनोभावों का सहज अक्रुत्रिम अभिव्यंजन इन खंड-काव्यों में हुआ; फलतः ऐसे ही विषयों में इनके रचिवताश्चों की वृत्ति रमी जिनमें लोक-हृदय की सामान्य एवं सहज प्रवृत्तियों का गुंफन था। प्रेम, हर्ष, शोक, क्रोधादि कुछ ऐसी व्यापक मनोवृत्तियाँ हैं, जिन्हें लेकर इन कवियों ने अपने खंडकाव्यों की कथावस्तु को सजाया । लोक-काव्यधारा में 'प्रेम' जैसे मनोभाव का चित्रण बहुत हुआ और जितने भी प्रकार से लोक कवि ने श्रपने हृदय के भावों को श्राभिन्यंजित करने का प्रयास किया, उनमें प्रेम-भाव के ही चारों स्रोर अन्य भाव स्वतः प्रसरित होते रहे। प्रेम के संयोग एवं वियोग के चित्र प्रकृति का आधार लेकर खींचे गए। इसी प्रकार भय, करुणा त्रादि के भाव भी ऋपने सहज रूप में ऋभिव्यक्त होते चले आए। अस्तु ऐसे खंडकाव्यों में मानव मनोभावों का चित्रण बिलकुल इसी लोक-धारा के उन्मुक्त वातावरण की ही भाँ ति हुआ। जैसा स्वन्छन्द उन्मुक्त चित्रण उनमें मिला, बिलकुल वैसा ही ऋभिव्यंजन इन लोकदृष्टि-प्रधान खंड-कान्यों में भी मिला। हृदय वहाँ जिस रूप में उद्गीरित होने के लिये आतुर हो उठा, उसी रूप में यहाँ भी अभिन्यक्त होता हुआ दिखाई पड़ा। हृदय के इस प्रकार प्राकृतिक उत्स के रूप में फूट पड़ने पर, अन्यान्य मनोभावों की धारा में शब्द अपने सहज रूप में सज गए। लोकदृष्टि-प्रधान इन खंडकाव्यों में जैसा निरुछल श्रमिव्यंजन हुआ, उनमें इतना समय न था कि कवि बैठकर अपनी कला को सँजोता; क्योंकि यहाँ कला की प्रेरणा से काव्य सुजन न हुआ और कला की भावना तो यहाँ प्रायः सून्य ही मिलती है। कवि कविता . करने के ध्येय से यहाँ नहीं बैठा, प्रत्युत इसलिये कि बिना स्रभिव्यक्त हुए उसे चैन न मिल सकता था। यही कारण है इन खंडकाव्यों में कृत्रिमता नहीं मिलती। कला की भावना से काव्य-रचना कुछ स्त्रागे वस्तु थी। इस दृष्टि से आदिकालीन खंडकाव्यों में 'रासो' की परम्परा पर जो खंडकाव्य निर्मित हुए, उनमें लोकभाषा अपभ्रंश के 'शृंगारकाव्यों' की छाया अवश्य मिलती है, व्यक्तित्व की प्रधानता

जब लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों के लिये यह कहा जाता है कि उनमें किन भुला दिया गया, तब उसका आश्रय यही है कि इन खंडकाव्यों में

लोकदृष्टि इतनी प्रधान होती है, अथवा इनमें विषय को इतना अधिक महत्व दिया जाता है कि जिससे कवि का व्यक्तित्त्व बिलकुल गौगा हो जाता है श्रथवा पृष्ठभूमि में चला जाता है। श्राज भी 'श्राल्हा' का इतना श्रधिक प्रचार है. किन्तु उसके रचयिता का संभवत: किसी भी गायक-मंडली को ठीक-'श्राल्हा' के रचयिता जर्गानक का व्यक्तित्व वस्ततः ठीक पता नहीं। पृष्ठभूमि में चला गया है। जिस प्रकार लोक-काव्यधारा को बहाने वाले कवि का व्यक्तित्व उसी गायक-मंडली में विज्ञप्त हो गया, वैसे ही कुछ लोक-दृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों के रचियतात्र्यों का भी ठीक-ठीक पता नहीं। कभी-कभी ऐसे लोकरंजनार्थ, लोक-दृष्टिपरक खंडकाव्यों की का संबन्ध प्रसिद्ध कवियों से भी जोड़ दिया गया। तुलसी, सूर, कबीर, मीरा त्रादि कवियों के नाम पर 'पद' ही नहीं, बहुत से छोटे-छोटे कथा-काव्यों को भी प्रचलित कर दिया गया । 'कहत कबीर सुनो भाई साधी' श्रीर 'मीरा के प्रभु गिरिधर नागर' जैसी पंक्तियाँ न जाने कितने पदों के साथ जोड़ दी गईं। इस प्रकार लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों में कवि भुला ही नहीं दिया गया, कभी-कभी उसकी कल्पना भी कर ली गई श्रीर इस प्रकार श्रन्य कवि का नाम लेकर श्रपने श्रस्तित्व को पूर्णतः श्रप्रत्यच् रखने की चेष्टा भी गई। सूरदास के नाम से भी अनेक लीलाएँ 'दीनलीला', 'मानलीला', प्रचलित हो गई हैं।

लोक-प्रचलित कथात्रों से प्रेरणा

लोक जीवन श्रपने उन्मुक्त गीतों में इतना घुल-मिल गया है कि उनमें भावों को एक कथात्मक रूप स्वतः उपलब्ध हो गया। भावों को कथात्मक रूप देने के लिये लोकगायक प्रायः पौराणिक या किसी प्रचलित कथा का श्राश्रय लेकर श्रपनी भावाभिन्यंजना करता है। इस प्रकार लोक समृह में श्रमेक कथाएँ प्रचलित हो जाती हैं। इन्हीं से प्रेरणा लेने वाले लोक हि-प्रधान खंडकाव्यों के रचियता भावाभिन्यंजना में उतने ही सहज भी हैं।

प्रकृति यहाँ पर मानव के साथ सहानुभूति प्रकट करती हुई दिखाई पड़ती है। इस प्रकार इन खंडकाव्यों में मानव हर्ष, शोक श्रादि सहज भावों के साथ-साथ प्रकृति चित्रण भी होता चला श्राया है। हर्ष में प्रकृति भी उन्निस्ति दिखाई पड़ती है, तो शोक में उसमें भी उसी भाव का छाया मिलती है,। इस प्रकार उद्दीपन के रूप में प्रकृति का वर्णन होते हुए भी, यहाँ प्रकृति लोकगीतों के समान उन्मुक्त एवं व्यापक भावना के साथ श्रिभव्यक्त होती हुई दिखाई पड़ती है। कवि ने संयोग-वियोग के चित्र प्रकृति के सहारे ही श्रांकत

किये हैं। यही कारण है कि मानव हृदय के साथ प्रकृति का सामंजस्य यहाँ पूर्ण रूप में दिखाई पड़ता है।

लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्य प्रमुख दो रूपों में दिखाई पड़ते हैं —एक तो वीरभावात्मक और दूसरे प्रेम-प्रधान।

(१) वीरभावात्मक

लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों का श्रादि स्वल्प उन वीर रस-प्रधान काव्यों में दिखाई पड़ता है जिन्हें 'वीरगीत' कहकर श्रमिहित किया जाता है। फुटकल रूप में तो इन वीरगीतों की सामग्री विखरी हुई मिलती ही है; किन्तु जहाँ प्रबंधात्मक रूप में ये वीरों के श्राख्यान पद्मबद्ध कर दिये गये हैं, वहाँ विविध रोमांचकारी घटनाश्रों के साथ-साथ मानव जीवन के मार्मिक पद्म पर भी किव ने दृष्टिगत किया है। श्रस्तु वीरता एवं श्रंगार दोनों का सुन्दर समन्वय कर, जैसी कथावस्तु का निर्माण किव ने किया है, उसमें जीवन के किसी एक पद्म का पूर्ण चित्र उसने प्रस्तुत कर दिया है। इसी चित्र को देखकर इन वीरभावात्मक काव्यों को काव्यरूप की दृष्टि से खंडकाव्य के उस मेद में हम रखते हैं जहाँ किव को लोक के बीच से दृष्टि मिलती है।

खंडकाव्य वर्णनात्मक काव्य है, जिसमें कथा एकरस चलती है। उसमें जीवन की कोई एक प्रमुख घटना कथा का आधार बनती है। इस दृष्टि से ये वीरभावात्मक खंडकाव्य वर्णनात्मक तो होते ही हैं, साथ ही गीतात्मकता का आग्रह भी उनमें पूर्ण होता है। किसी वीर को नायक बनाकर, उसके जीवन की किसी एक अथवा अनेक घटनाओं को लेकर किव अपने काव्य का निर्माण करता है। युद्ध और प्रेम तो प्रमुख स्थान इनमें पाते ही हैं, साथ ही जीवन के अन्य मनीभाव घृणा, कोध, भय आदि को भी समुचित स्थान मिलता है। नायक के चरित्र पर इन विविध भावों की व्यंजना से सुन्दर प्रकाश पड़ता हुआ दिखाई देता है। 'खुमान रासों' की प्रति खंडित मिलती है, अतएव हम उसकी विवेचना न कर 'बीसल देवरासां' और 'आलहां' को ही लेते हैं।

बीसलदेव रासो

लोकदृष्टि-प्रधान वीरभावात्मक खराडकाव्यों में पहला प्राप्य खराडकाव्य 'बीसलदेव रासो' है जिसमें धार के राजा भोज की कन्या राजमती और अजमेर के राजा बीसलदेव के विवाह एवं बीसलदेव की उड़ीसा यात्रा का वर्णन है। कथा का प्रण्यन चार खराडों में हुआ है। प्रथम सर्ग का आरम्भ सरस्वती और गरोश वन्दना से होता है। तसश्चात् कवि राजमती और बीसलदेव के विवाह का वर्णन करता है। द्वितीय खगड में बीसलदेव की उड़ीसा यात्रा का वर्णन है, जहाँ वह हीरे की खान को हस्तगत करता है। तृतीय खगड में राजमती के वियोग का वर्णन है श्रौर चतुर्थ में बीसलदेव का राजधानी लौटना वर्णित है।

चतुर्थ खंड से ग्रंथ समाप्त हो जाता है श्रौर किव श्राशीर्वादात्मक पद्यों से काव्यांत करता है। इस प्रकार प्रस्तुत खंडकाव्य की कथा छोटी है श्रौर नायक के जीवन की दो तीन घटनाश्रों को लेकर किव ने उनका विस्तार किया है। इसमें श्रमेक ऐतिहासिक घटनाएँ हैं श्रौर कुछ तो ऐतिहासिक महत्व भी रखती हैं, किन्तु कुछ इतिहास विरुद्ध बातें भी जोड़ी हुई दिखाई पड़ती हैं। उसके मौखिक होने का प्रमाण तो स्वयं किव की श्रारम्भिक पंक्तियों से ही मिल जाता हैं—

नाल्ह रसायण नर भण्ई। हियडइ हरिष गायण भाई।। पृ०३ खण्ड १

सरसित सामग्री करउ इउ पसाउ खेलाँ पइसइ मॉडली श्राखर श्राखर श्राग जे जोड़ि ॥ १० ४ ध

उपर्युक्त पद्यों में 'गायण भाई' से 'गीत की भाँति' किन ने इस खंड-काव्य को रचा, इस स्रोर संकेत है स्रौर दूसरे पद्य में किन ने यह बताने की चेष्टा की है कि उसने किसी मराडलों में इसके एक-एक स्राच्य को जोड़ कर, रास बना कर, लोगों के बीच सुनाया। ऐसे उल्लेख 'बीसलदेव रासो' में सर्वत्र मिलते हैं, जो इसी बात की पुष्टि करते हैं कि इसकी रचना गाने के ध्येय से ही हुई स्रौर इसका स्रारम्भिक रूप स्रवश्य मौखिक ही रहा होगा। तभी तो स्रागे चलने पर किन कहता है—

> गायो हो रास सुर्णे सब कोई, साँमल्यों रास गंगा फल होई।। पृ०५।।

कर जोड़े नरपति कहिह, रास रसायण सुर्णे सब कोई ।। पृ०५ ॥

१. बीसलदेव रासो, संपा० सत्यजीवन वर्मा, एम० ए०, ना० प० सभा, काशी, सं० १६८२ ।

सगों में विभक्त होकर प्रस्तुत खराडकाव्य की कथा बड़े ही सरल ढड़ा से आगो बढ़ती जाती है जिसमें सूच्म बातों को लेकर किन ने विश्लेषण करने का प्रयास नहीं किया है! लोक के बीच से प्रेरणा लेने वाले किन ने प्रेम जैसी व्यापक भावना को ही लेकर इस खंडकाव्य की रचना की है। यही कारण है कि वीरयुग की सृष्टि होते हुए भी जब हम इसमें युद्ध का अभाव पाते हैं, तब आश्चर्य होता है। फलतः यह श्रंगार-प्रधान खराडकाव्य ही कहलाता है। युद्ध जेत्र के वर्णनों की कर्कशता का यहाँ पूर्ण अभाव है और छन्दों के प्रयोग में भी किन ने बड़ी कोमलता का प्रदर्शन किया है।

लोकगीतों की सहज कल्पना के अनुरूप इस खंडकाव्य में 'बारहमासा' भी है जिसमें एक एक महीने को लेकर किन ने राजमती के निरह का वर्णन किया है। राजमती अपनी सखी को सम्बोधित कर अपना निरह-निदम्ध हृदय खोलती है—

श्राघण कर दिन छोटा होई
सघी ! सन्देशो मोकलउ कोई
सन्देश्तेह बवज पड़यो
लाध्या पर्वत दुर्घट घाट
परदेसां परि भूमि गयउ
वीरी जग्रह न चालह वाट ।। खं• ३, पृ० ६ ।।

लोकभाषा अपभ्रंश के कथा-काव्यों में पात्रों की अलौकिकता प्रसिद्ध है, जो अपने पूर्वकाल की बातों से अभिज्ञ होते हैं। इसकी छाया भी प्रस्तुत खंडकाव्य पर पड़ी है। राजमती अपने पूर्वजन्म की कहानी सुनाती है। यह प्रभाव प्रस्तुत खंडकाव्य पर लोक-प्रचलित कथाओं से पड़ा है, जो अपभ्रंश के चरित-काव्यों की विशेषता है।

लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों का स्रादि स्वरूप होने के नाते 'वीसलदेव-रासो' में ऊँचा काव्यत्व ढूँढ़ना एक प्रकार से व्यर्थ है। किव बड़े ही सहज ढंग से कथा को वर्णनात्मक शैली में कहता चलता है श्रीर यदि कहीं रुका है, तो वह राजमती के वियोग-वर्णन के स्थल पर । यहाँ प्राकृतिक व्यापारों के साथ राजमती श्रपने हृदय की तीव्रतम होती हुई वेदना को व्यक्त करती है। विरह में उसके हृदय के उद्गार बहुत ही स्वाभाविक हैं श्रीर सम्पूर्ण खंडकाव्य का सौन्दर्य इसी विरह-वर्णन में है। श्रन्य स्थानों में यदि कहीं वह ठहरा है, तो वह विवाह के श्रवसर पर, जहाँ उसने वैवाहिक रीतियों श्रीर शुभ शकुनों का वर्णन किया है। प्रथम सर्ग में राजमती श्रीर बीसलदेव के विवाह का वर्णन किव ने किया है । इसमें वैवाहिक रीतियों का उल्लेख इसे लोकधारा के समीप ला रहा है। लोक का रंजन वस्तुतः इन्हीं सहज प्रसंगों द्वारा होता है—

पाँच सखी मिली बहुठी त्र्याई, राजा है माय पूजावर्ण जाई। मोती का त्र्याखा किया, काथ सोपारी पाका पान। हह हथलेवउ जोड़ीयउ, जाणिक रिक्मणी मिलीयो कान्ह। [पृ०२२, (५७)]

यहाँ पर 'माय पुजावण', 'हथलेवउ' मातृपूजन श्रौर पाणिग्रहण संस्कार के श्रर्थ में प्रयुक्त हैं। इस प्रकार के उल्लेख इसमें श्रनेक स्थानों पर श्राप् हैं। इन्हीं प्रसंगों से इस लोकदृष्टि—प्रधान खंडकाव्य में युग की छाप गहरी मिलती है। यही स्थानगत-विशेषता ऐसे खंडकाव्यों की विशेषता होती है। 'बीसलदेव रासी' इस दृष्टि से सफल है। साथ ही इसमें छन्दों की पुनरावृत्ति भी स्थान-स्थान पर हुई है। पुनरावृत्ति की यह पद्धति वीरभावात्मक खंडकाव्यों में सर्वत्र मिलती है। इन सब प्रवृत्तियों को देखते हुए प्रस्तुत खंडकाव्य रूप की दृष्टि से बहुत ही सहज श्रौर श्रकृत्रिम काव्यरूप है।

भाषा की दृष्टि से भी यदि इसको देखा जाय तो इसमें हिन्दी का प्राचीन-तम रूप उपलब्ध होता है, जिसमें इसके किव ने अपने समय की बोलचाल की भाषा को ही अपना कर, उसमें प्राकृत और अपभंश का पुट दिया है। किव का मुकाव अपलंकारों की ओर नहीं है। सहज उद्गार के रूप में भाषा जिस स्वाभाविक रूप को लेकर निकल पड़ी, उसे उसी रूप में किव ने घर दिया है। श्रंगार-प्रधान होने के कारण इसमें श्रुति-मधुर शब्द ही अधिकांश रूप में प्रयुक्त हुए हैं। यही कारण है कि यह खंडकाव्य बहुत ही गीतात्मक हो उठा है।

त्राल्हा

वीरभावात्मक खंडकाव्यों में यदि कहीं किन भुला दिया गया है, यदि किसी काव्य का रूप श्राज तक मौखिक रूप में कंठानुकंठ चला श्राया है, तो वह 'श्रालहा' है, जिसके मूल रूप का श्रमी तक कोई निश्चित रूप से पता नहीं चला है। इस प्रकार वीरभावात्मक खंडकाव्यों की समस्त विशेषताएँ इसमें उपलब्ध होती हैं। प्रथम तो इसका मौखिक रूप में होना ही इस श्रोर संकेत करता है कि इसकी रचना गाने के लिए ही हुई होगी श्रौर श्राज भी

श्रवसर विशेष पर लोक-मंडली में 'श्राल्हा' का गान होता ही है। जितनी प्रभावात्मकता इसके गान में दिखाई पड़ती है उतनी उसके लिपिबद्ध रूप में वर्तमान नहीं। इसका कारण केवल यही है कि इसका रचिता सहज उद्गार के रूप में इसका निर्माण करता गया, जिसमें काव्यत्व एवं साहित्यिकता हुँदना व्यर्थ है। क्योंकि इसकी रचना-शैली बहुत ही साधारण एवं कृत्रिमता रहित है। इस साधारण रूप में 'श्राल्हा' लोक समूह का प्रतीक दिखाई पड़ता है, जिसके बीच किव का श्रास्तत्व बिलकुल बुल-मिल गया है। कहने को तो जगनिक इसका रचिता है श्रीर जनश्रुति के श्राधार पर इसे प्रायः ठीक भी माना जाता है। यदि इसमें श्राश्विक सत्य भी हो तो हम देखते हैं कि किस प्रकार किव का व्यक्तित्व यहाँ पृष्ठभूमि में चला गया है। एक तो मंगलाचरण में जहाँ 'बीसलदेव रासो' में किव का नाम श्रनेक बार श्राया है वहाँ 'श्राल्हा' के मंगलाचरण में जगनिक का नाम नहीं; उसका

श्रारम्भ इस प्रकार होता है:-

श्रीगणेश गुरुपद सुमिर, इष्ट देव मन लाय। त्राल्ह खंड वर्णन करत, श्राल्हा छुन्द बनाय।।

दूसरे, 'त्राल्हा' में जगनिक कथा के पात्रों के साथ इस प्रकार घुल-मिल गया है कि पता ही नहीं चलता वस्तुतः वह किव है त्राथवा पात्र । त्रानेक स्थानों पर किव के नाम का उल्लेख इस प्रकार त्राया है:—

विकट लड़ाई भइ दोनों में । ढेवा जूिक गयौ मैदान ।। घोड़ी बढ़ाई जगनायक तब । ऋौ चौंड़ा को दइ ललकार ।। बहुत लड़ाई भइ दोनों में । सो मैं कहँ करौं बखान ।।

जगिनक जूिक गए खेतन में । श्रागे बढ़ी चौड़िया राय ।। (१०८५) श्रपने काव्य में किव का इस प्रकार घुल-मिल जाना भी वीरभावात्मक खंडकाव्यों की एक त्रिशेषता है। इसके मूल में वहीं सहज श्रमिव्यक्ति की भावना निहित है, जिसमें किव कला की श्रोर सचेत नहीं रहता। यदि वास्तव में 'श्राल्हा' जगिनक द्वारा ही रचा गया, तो यह उसकी एक विशेषता है। समूह के साथ श्रपने व्यक्तित्व को घुला-मिला देना प्रायः सभी देशों में श्रादिम काव्यों की विशेषता रही है।

'श्राल्हा' के वर्तमान रूप को देखकर दूसरी बात जो दिखाई पड़ती है, वह यह कि मूल रूप इसका मौखिक श्रवश्य रहा होगा। कारण यह कि

हिन्दी के किव श्रीर काव्य, —गिरायसाद द्विवेदी प्रथम भाग।

श्राज उसकी भाषा बिल्कुल श्राधुनिक रूप में है। मौखिक श्रादान-प्रदान के कारण बदलती हुई भाषा के साथ उसका रूप भी श्राज बहुत कुछ दूसरा हो गया है। श्रस्तु भाषा की दृष्टि से इसकी मीमांसा करना श्रत्यन्त किटन है। तो भी इसके बाहरी रूप को देखते हुए, इसके मूल रूप का थोड़ा बहुत श्रमुमान लगाया जा सकता है।

अपने वर्तमान रूप में 'श्राल्हा' श्राल्हा छुन्द में ही है, जिसमें संगी-तात्मकता पर्याप्त मात्रा में है। सम्पूर्ण काव्य युद्ध वर्णनों से श्रापूर्ण है। इन वर्णनों में वीरयुग की छाप स्पष्ट रूप में वर्तमान है। प्रेम श्रीर युद्ध इन्हीं दोनों प्रसंगों से वीरयुग के काव्य पूर्ण हैं श्रीर 'श्राल्हा' में ऐसे ही प्रसंग बावन हैं। काव्यारम्म एवं प्रत्येक युद्ध खंड ईशवन्दना से हुआ है, तत्पश्चात् कथा-प्रसंग बड़ी ही गतिपूर्ण शैली में श्रारम्भ हुआ है। प्रधान रूप से किव ने कथोपकथनात्मक शैली को ही श्रपनाकर, बीच बीच में वर्णनात्मक शैली को श्रपनाया है। श्रतः शैली दृष्टि से 'श्राल्हा' में मौलिकता बहुत है श्रीर सम्भवतः मौखिक श्रादान-प्रदान के लिये ही ऐसी शैली को किव ने जन्म भी दिया है।:—

> हाथ जोरि के कड़िया बोलो । दादा सुनो हमारी बात । बैर तो तुम्हीं से जैचन्द को । हे दतुन्त्रा हे मेरे तात । तो तो बेटा मैं तुम्हरो हूँ । बाकी माफ लऊँ करवाय ।

दादा पौत्र के वार्तालाप के बाद कवि स्वयं कहने लगता है :--

इतनी बात सुनी जम्बे ने । तुरते हुकुम दियो फरमाय। करी तयारी तब कड़िया ने । कौज कटीली लई सजाय।

इस प्रकार कथोपकथनात्मक श्रौर वर्णानात्मक शैली के योग से कथा को श्रागे बढ़ाने की शैली में 'श्राल्हा' बहुत ही प्रवाह युक्त हो गया है।

दूसरी विशेषता इसकी यह है कि कवि एक प्रसंग समाप्त कर चट, दूसरे प्रसंग पर बिना किसी व्यवधान डाले पहुँच गया है श्रीर 'यहाँ की बातें यहँ छोड़ो । श्रव श्रागे की सुनो हवाल' कहकर उसने नए प्रसंग को प्रारम्भ कर दिया है । मौखिक रूप में होने के कारण ही इस शैली का श्रनुगमन किन ने किया है, जिससे कथा की धारा श्रविरल बहती गई है । इस प्रकार कला की

हिन्दी के किव श्रीर काव्य भा० १, गऐशशप्रसाद द्विवेदी पृ० ५७,५८.
 मिहोबे की लड़ाई]

भावना जहाँ शून्य होती है, वहाँ काव्य की रचना-विधि भी बहुत ही सहज एवं अकृतिम होती है। 'आल्हा' में यही बात मिलती है।

श्रव हम 'श्राल्हा' के उन सजीव वर्णानों पर श्राते हैं, जिनमें दश्यांकन की ज्ञमता पूरी है श्रीर प्रभावात्मकता कूट-कूट कर भरी हुई है। ये वर्णान हैं युद्ध-चेत्र के वर्णन। इनमें उपमा एवं श्रप्रस्तुत-विधान सुन्दर श्रीर सहज हैं। किव ने प्रकृति के कार्य-व्यापारों से बड़े सजीव उदाहरण दिये हैं। साथ ही श्रुतिशयोक्ति भो इन वर्णनों में बहुत हैं। रणचेत्र के वर्णन में शब्दों के ध्वन्यात्मक प्रयोग की प्रेरणा श्रागे चलकर सूदन को संभवतः 'श्राल्हा' से ही मिली:—

श्रररर श्रररर गोला छूटै। कड़ कड़ करे श्रगिनियाँ बान। रिमिफ्तिम रिमिफ्त गोला बरतें। सननन परी तीर की मार। तड़-तड़-तड़-तड़ तासे बाजे। जंगी ढोल रहे फड़नाय। श्रीर किन ने यहाँ उत्प्रेखा प्रकृति से दी है है:—

मानहुँ देसू बन में फूले। ऐसी रही लालरी छाय।
होदा भिरो है लोहू ते। और चुचुआत फिरे असवार ॥पृ०८४।।
'आल्हा' में आल्हा और ऊदल के चरित्र पर किव ने विशेष रूप से
प्रकाश डाला है। यह प्रकाश अपनी ओर से नहीं, अपित स्वयं उनके वीर
कृत्यों एवं स्वभाव से प्रकट हुआ है। दोनों की घीरता, वीरता एवं निर्भोकता
का ही प्रदर्शन उनके कृत्यों में हुआ है। सभी पात्रों में मुख्य रूप से मल्हना
का चरित्र आदर्श माता का है।

वीरभावात्मक खंडकाव्यों की एक विशिष्टता जो 'त्राल्हा' में वर्तमान है, वह है उसमें स्थित युद्धपूर्ण काल की दूरागत गूंज । समय के निरन्तर प्रवाह के साथ त्राज भी वह ज्यों की त्यों सुनाई पड़ रही है । युग की सच्ची भलक इसके इस वर्तमान रूप में भी वर्तमान है त्रीर मूल रूप में तो न जाने यह कितनी क्रोजस्विनी एवं प्रभावोत्पादक-शैली में निर्मित हुत्रा होगा । वर्णना-त्मकता के साथ काव्य का गेय तत्व मिलकर, शैली में सजीवता ला रहा है । साथ ही किव ने जिस कथोपकथनात्मक शैली को त्रप्रनाया है, उससे क्राभिनेयता भी इसमें त्रा गई है। इस शैली को लेकर 'त्राल्हा' 'बीसलदेव रासो' से बहुत

हिन्दों के किव श्रौर काव्य भा० १, गर्गोशप्रमाद द्विवेदी पृ० ८३.
 िबेला के सती होने की लड़ाई ोें

भिन्न है। 'श्राल्हा' में घटनाश्रों की श्रनेकता है श्रौर इतनी श्रिषक घटनाश्रों का उल्लेख है कि संदोप में कहना भी कठिन है। परन्तु 'बीसलदेव रासो' में एक छोटी-सी कहानी है, जो सुव्यवस्थित रूप में वर्णित है। 'बीसलदेव रासो' की भाँ ति 'श्राल्हा' सर्गबद्ध भी नहीं; यहाँ एक-एक युद्ध को लेकर एक-एक खंड है, जिनमें कथा प्रबन्धात्कक रूप में चलती है। सम्पूर्ण कथा दिल्ली, कन्नोज श्रौर महोबे के राजा पृथ्वीराज, जयचन्द श्रौर परमार के परस्पर युद्धों को लेकर निर्मित है।

जितने उत्साह श्रीर शौर्य के साथ 'श्राल्हा' का श्रारम्भ होता है, उतने ही निराशा भरे वातावरण से उनका श्रन्त । सब स्त्रियाँ सती हो जाती हैं श्रीर सब वीर वीरगति को प्राप्त हो जाते हैं। श्राल्हा विरक्त होकर कजरी बन की श्रोर चल देते हैं।

(२) प्रेम-प्रधान खंडकाव्य

जब किव को लोक-प्रचलित आरख्यानों से अधिक प्रेरणा मिलने लगी तब लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों में दूसरी श्रोर प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों को जन्म मिला।

ये प्रेम-प्रधान खंडकाव्य भीतरी प्रेरणा के अनुरूप दो रूप में रचित दिखाई पड़ते हैं। एक तो जब किन की इस भीतरी प्रेरणा ने लोकगीतों की उन सहज प्रेम-प्रधान कथाओं के बीच से होकर पत्तिवित होने का मार्ग हुँ हा, तब ऐसे प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों की रचना हुई जिनमें लौकिक प्रेम का ही वर्णन हुआ। दूसरे, जब किन को लोक-प्रचलित पौराणिक कथाओं से प्रेरणा मिली, तब अभिव्यक्ति का स्वरूप भी उसी के अनुरूप अलौकिक या भक्तिप्रधान हो गया। इस प्रकार प्रेम-प्रधान खंडकाव्य दो मुख्य वर्ग में विभाजित हो गए। एक तो (क) लौकिक प्रेमभावात्मक और दूसरे (ख) भक्तिमूलक।

(क) लौकिक प्रेमभावात्मक खराडकाच्य

हिन्दी के स्नादि युग (वीरयुग) में प्रेम-प्रधान कहानियाँ स्नत्यधिक लोकप्रचिलत हो गई स्नौर इन प्रेम-प्रधान कहानियों में यदि किसी कहानी का प्रचार लोक में स्निधिक था, तो वह 'ढोलामार' की कथा का। यह कथा राजस्थान की प्रचलित लोककथा है जो स्नज्ञात समय से मौलिक रूप में यों ही परम्परागत चली स्नाती है। इस लोककथा को लेकर कि हरराज ने 'ढोलामारवणी चउपई' नामक छोटा सा खंडकाव्य जयसलमेर के राजा के रंजनार्थ रचा, जिसका काल संवत् १६०७ है। प्रस्तुत खंडकाव्य की कथावस्तु छोटी सी है जिसमें मारवाड़ के राजा पिंगल की कन्या मारवणी श्रीर नलवरगढ़ के राजा नल का पुत्र ढोला (सालह कुमार) की प्रेम कहानी है। ढोला का पहला विवाह मारवणी से श्रीर दूसरा विवाह मालवा की राजकुमारी मालवणी से हो जाता है। इघर मारवणी को जब सिखयों द्वारा श्रपने पित ढोला का समाचार ज्ञात होता है, तब वह श्रपना सन्देश मेजती है। ढोला श्राकर उसे विदा करवा ले जाता है। श्रीर सुख से दोनों स्त्रियों के साथ रहता है।

प्रस्तुत खंडकाव्य 'चौपाई' में विरचित है, परन्तु बीच-बीच में 'गाथा' छुन्द भी गुंफित है। आरम्भ में किव ने सरस्वती वन्दना की है—

सकल सुरासुर सामनी गुण माता सरसत । विनय करे ने विनसं भाम द्यो अविरासत ।। जो,तं नवरिस एिए युगि सविहु धुरि सिणगार । राजै सूर नर रंजियैः, अवला तारा अधार ॥°

रूप की दृष्टि से इसका प्रणयन वीरभावात्मक खंडकाव्यों से कुछ-कुछ मिलता-जुलता है, किन्तु यहाँ कथा एकरस श्राद्यन्त लोकगीतों की सहज भावात्मक शैलो में विरचित है। विरह का वर्णन भी इसमें बड़ी ही सहज प्रभावात्मक शैली में हुश्रा है।

'ढोला' के सदृश 'माधवानल कामकन्दला' की कथा भी बहुत ही लोकप्रचलित कथा रही है। इस कथा को लेकर कुशललाभ ने संवत् १६१६ में रावल-माल-दे के राज्य में, कुमार हरराज के रंजनार्थ, यह काव्य निर्मित किया।

प्रस्तुत खंडकाव्य की रचना भी दोहे-चौपाई में हुई है। परन्तु एक नवीनता यह है कि इसके दोहों में बीच-बीच में संस्कृत के रुलोकों का भी गुंफन हुआ है। कथा एकरस बिना व्यवधान के चलती है और यहाँ भी भावाभिव्यंजना बड़े ही सहज रूप में हुई है। बीणाबादक माधवानल एवं वैश्या कामकन्दला के प्रेम की कथा को लेकर कि ने इस खंडकाव्य की रचना की है। सरस्वती वन्दना से इसका आरम्भ होता है। कि का विरह, वर्णन अत्यधिक मर्भस्पर्शी है। कामकन्दला राह के पंथी से विरह-निवेदन करती है—

१. ढोला मारवणी चउपई-हस्तलिखित प्रति ना० प्रा० सभा काशी।

सुणि पंथी ! हूँ वीनवुं, त् पाछल वलास्रे । माहरा वेरी छुइ घर्णा, रीस घर्णेरी रास्रे ।।

इस प्रकार की पद्धति लोकगीतों की अपनी विशिष्ट पद्धति है, जिसमें विरह वर्णन की विशेषता रहती है। प्रेम-भाव का चित्रण भी अनुपम ढंग से हुआ है।

इस प्रकार के छोटे-छोटे लौकिक-प्रेमभावनापूर्ण खंडकाव्यों का रूप, लोकगीतों की सहज भावना के अनुरूप बहुत ही अकृत्रिम एवं कलात्मकता की भावना से रहित है।

(ख) भक्तिम्लक खण्डकाव्य

दूसरी श्रीर जिन कवियों ने पौराणिक कथाश्रों से प्रेरणा ली, उन्होंने बड़े ही भक्ति-प्रधान खंडकाव्यों की रचना की।

संस्कृत के महाकाव्यों के काल से ही 'महाभारत' श्रौर 'रामायण' के श्रमंक श्राख्यान लोक में मौखिक रूप में प्रचलित होते चले श्राए । इनमें राधाकृष्ण, नलदमयंती, शकुन्तला श्रादि की कहानियाँ प्रसिद्ध हैं । मौखिक रूप में प्रचलित होने के कारण तथा उसका मौखिक रूप में प्रचार होने के कारण, समय-समय पर यदि इन श्राख्यानों में नवीन से नवीन कथाएँ जुड़ती चली गई तो यह श्रत्यन्त स्वामाविक सी बात हैं। भीतर चाहे जितनी श्रन्तकथाएँ क्यों न नियोजित होती गई, परन्तु इन कथाश्रों का मूल रूप नहीं जुप्त होने पाया।

संस्कृत-काल में ही अपभ्रंश में अधिकतर पौराणिक कथाओं से प्रेरणा लेकर न जाने कितने चिरतकाव्यों का निर्माण जैन कियों ने किया। ठीक इसी प्रकार हिन्दी के 'आदि काल' में एक ओर जहाँ वीरभावों को लेकर खंडकाव्य रचे गए, वहाँ दूसरी ओर आगे बढ़कर 'रामायण' और 'महाभारत' के प्रचलित आख्यानों से कियों को बहुत प्रेरणा मिली। कृष्ण की अनेक लीलाओं से जो किव अधिक प्रभावित हुए, उन्होंने उनकी लीलाओं को लेकर अनेक लीला सम्बन्धी छोटे-छोटे खंडकाव्य रचे। किन्द इन खंडकाव्यों में अधिकांशतः लेखक की कल्पना कर ली गई है। कभी-कभी प्रसिद्ध कियों के नाम से इन्हें प्रचलित किया गया है और उनके मूल रचिता के विषय में अब भी संशय बना हुआ है। इसके कारण की ओर

माधवानल कामकन्दला प्रवन्ध—संपा० एम० आर० मन्मदार (खं०१— आरियन्टल इस्टिट्यूट, बम्बई १६४२),

संकेत किया जा चुका है, जिसमें कला की मावना का अमाव ही एकमात्र कारण निश्चित किया गया है। इस प्रकार के मिक्तमूलक खंडकाव्य कहीं-कहीं सूर के नाम पर भी मिलते हैं। ऐसे छोटे-छोटे काव्य हैं—'बिसातिनलीला', 'नागलीला', 'दानलीला''। इनमें सहज मावों का अभिव्यंजन सहज रूप में ही हुआ, जिसमें माधा जिस रूप में निकल पड़ी उसी रूप में किवयों ने उसे सँजो दिया। लोकदृष्टि-प्रधान खंडकाव्यों की भाषा में परिष्कार न होने का कारण एकमात्र यही है कि इनके किवयों में कला की भावना शून्य थी। किन्तु इस सहज भाषा का रूप कहीं भी भावों को विरूप करता हो, ऐसी बात नहीं। उनमें बाहर से अलंकारों की योजना नहीं, शब्दों का शुद्ध रूप सर्वत्र नहीं, तथापि इस आडम्बरहीन, अकृतिम भाषा में गतिशीलता और प्रवाह पूर्ण रूप में विद्यमान है। गतिशीलता हृदय के उन्मुक्त उद्गार में स्वतः आ जाती है। ये खंडकाव्य लोक के बीच से उद्भूत हुए, अस्तु अपने साथ लोकगीतों का सहज अभिव्यंजन लेते आए। यही कारण है कि कि वियों के भाव जहाँ भाषा को सरल बना रहे हैं, वहाँ भाषा अपनी सरलता में भावों को प्रभावशालिता प्रदान कर रही है।

(आ) कवि-प्रधान या व्यक्तित्व-प्रधान खंडकाव्य

लोकरंजन के उद्देश्य से लिखित एवं लोक से उद्भृत खंडकाव्यों का दूसरा भेद वह है जिसमें किव की प्रधानता होती चली गई। प्राथमिक श्रवस्था में निर्मित हुए खंडकाव्यों में किव का व्यक्तित्व उतना प्रधान न हो पाया, क्योंकि लोकदृष्ट-प्रधान होने के कारण उनमें विषय मुखपृष्ठ पर श्रा गया था। किन्तु ज्यों-ज्यों काव्य श्रागे प्रगतिशील होता गया, त्यों-त्यों कला की भावना भी प्रमुख होती गई श्रीर व्यक्तित्व की बिखरी हुई किड़ियों को उसने एक साथ जोड़ना प्रारम्भ कर दिया। यहाँ श्राकर प्रत्येक किव के व्यक्तित्व में निहित सुजनशीलता ने बड़े ही कलापूर्ण रूप में उसकी अन्तप्रेरणा को श्रिभिव्यक्त करने का प्रयास किया। किव की काव्यकला में किव का व्यक्तित्व यहाँ श्राकर मुखरित हो उठा। उसकी कला में उसके व्यक्तित्व की पूरी छाप मिली श्रीर साथ ही किव के व्यक्तिगत वैशिष्ट्य का श्राभास भी पाठक को मिलने लगा।

तुलसी, नन्ददास श्रीर पृथ्वीराज राठौर के काव्य में हम कवि को

१. 'विसातिनलीला'-सरस्वती प्रेस काशी; 'नागलीला' सं० १६४३ काशी; 'दानलीला' १६४२ काशी । चेंकटेश्वर प्रेस से भी ये पुस्तकें छुनी हैं।

गौग रूप में नहीं पाते । पहले कवि का व्यक्तित्व सामने त्राता है, फिर उनके खंडकाव्य । किन्तु कवि-प्रधान खंडकाव्यों को प्रेरणा देने वाला वही लोक-समुदाय ही रहा, जिसके बीच उन्मुक्त श्रभिव्यंजन श्रादिम-काल से चला त्रा रहा है। बाह्य त्राकार ही नहीं विषय की दृष्टि से भी वे खंडकाच्य लोक सामान्य घारा से प्रभावित हए । लोकदृष्टि-प्रधान खंड-कार्थों श्रीर ऐसे खंडकाव्यों का भेद केवल एक ही दृष्टि से है। प्रथम प्रकार के खंडकाव्य में लोक साहित्य के समान वह भोलापन है जहाँ कवि स्वयं इस बात से अनिभज्ञ था कि वह किसी कला की कृति को जन्म दे रहा है। उसके उस भोलेपन में उसका व्यक्तित्व कला कृति के बीच प्रकाशित न हो पाया । ऋस्तु वह या तो उसमें घुलमिल गया, या भुला दिया गया । किन्तु विकास-क्रम की दूसरी अवस्था में किव सचेत हो गया। उसने देखा और प्रत्यत् इस बात का अनुभव उसे हुआ कि उसने एक अनोखी कला को जन्म दे दिया है, जिसे यदि वह अपनी प्रतिभा के बल पर और भी कलापूर्ण रूप में सजा सके तो उतनी ही महत्ता उसकी समभी जाय । इस भाव के उमइते ही उसने भाँ ति भाँ ति से अपने काव्यरूप को सँजोना श्रारम्भ कर दिया। उसकी लेखनी अधिक तो नहीं, परन्तु कुछ-कुछ रक कर अवश्य चलने लगी । क्योंकि उसे काव्योचित सौन्दर्य सृष्टि करनी थी । वह साधारण जनता के लिये तो काव्य निर्माण कर ही रहा था साथ ही कलात्मकता की स्रोर भी उसकी दृष्टि समुचित रूप में उन्मुख थी। इसके लिये भाषा, शली श्रीर भाव तीनों का सौष्ठव अपेक्षित था। किन्तु कविप्रधान खंडकाव्यों के रच-यितात्रों ने इन सभी बातों को ध्यान में रखते हुए भी जिस रूप में भावा-भिव्यंजना की, उसमें सहज भाव की भी पूर्ण रूप में रचा हुई।

जब किव सचेत होकर काव्य स्जन करता है तब उसके लिए रस और अलंकार की ओर ध्यान देना परमावश्यक हो जाता है। रस-परिपाक के विविध अवयवों अनुभाव, विभाव, संचारी आदि भावों की योजना इस कौशल के साथ वह करता है जिससे वे अपनी पूर्ण परिपक्वावस्था को पहुँच कर उचित रस-सृष्टि कर सकें। इसी रस-परिपाक द्वारा सहृदय पाठक उसमें पूर्ण रूप से तन्मय हो जाता है; इसी तन्मयता अथवा तदाकारपरिण्यति में ही उसके काव्य की परख होती है। इसी प्रकार अलंकारों द्वारा किव शब्द एवं अर्थ के सौनदर्य को बढ़ाने में सफल हो पाता है। भाषा में लय एवं सङ्कीत का सौनदर्य लाने के लिये वह शब्दालंकारों का प्रयोग करता है और अर्थ-गत चमत्कार की सृष्टि उपमा, उद्यों हा, रूपक आदि के द्वारा होती है। इस

प्रकार काव्य के विविध अंगों में सौन्दर्य लाने की चेष्टा धीरे-धीरे अंकुरित होने लगती है। परन्तु बह काव्योचित, सौन्दर्य-सृष्टि इस रूप में होती है जिसमें कृतिमता का तिनक भी भान न हो सके। क्योंकि सहृदय पाठक को लच्यीभृत करने के साथ ही साथ किव साधारण जन को पीछे नहीं छोड़ता। वास्तिवक प्रेरेणा तो इन्हीं लोकधारा को प्रवाहित करने वाले साधारण लोगों द्वारा ही मिलती है। यही कारण है कि किव लोकधारा की उन्मुक्त अभिव्यंजना पद्धित को हदता से थामे हुए कलात्मकता के चेत्र क उतरता है। अस्तु प्रेरेणा का बीज लोकधारा में होने के कारण ये किव-प्रधान खंडकाव्य अपने सहज भाव को भी पूर्ण रूप से सुरच्चित किये हुए हैं। प्रेम, करणा, हर्ष्योक, ईर्ष्या, कोध, देष आदि सहज भावों की व्यंजना को ही यहाँ प्रधानता भी दी गई। लोकगीतों में जिस प्रकार थे भाव अपने अकृतिम रूप में व्यक्त हो पड़े, उसकी तुलना में यहाँ पर काव्य-सौष्ठव की भावना से भावों में सन्द्रता लाने का पूर्ण प्रयास किया गया। एक प्रकार से भाव यहाँ पर सहज होते हुए भी परिष्कृत रूप में व्यक्त किये गए हैं।

कविप्रधान खंडकाव्यों में मुख्यतः दो भेद दिखाई पड़ते हैं, एक प्रेम-प्रधान, दूसरा भक्ति-प्रधान । यह भेद वस्तुतः प्रेरणा की ही दृष्टि से आ गया है, क्योंकि दोनों प्रकार के खंडकाव्यों की विशेषताएँ ममुचित रूप में वही हैं जिनका उल्लेख अभी तक हुआ है।

(१) प्रेम प्रधान

लोक जीवन में ही कवियों को वह प्रेरणा का बिन्दु मिला जिससे प्रभावित होकर किवयों ने प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों की रचना की। इन प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों की रचना की। इन प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों का रूप लोक-प्रचलित दंत कथाओं के आधार पर खड़ा किया गया। अपने सहज रूप में इन कथाओं को हम काल्पनिक वृत्तों से आपूर्ण पाते हैं। कमशाः जब उनकी सर्वप्रियता को साहित्यिक किव देखता है तब उन्हीं का आधार लेकर सुन्दर प्रेमाख्यानों का निर्माण कर लेता है।

लोक प्रचलित कथात्रों का रूप सदैव गीतों के रूप में ही रहा। इन्हीं गीतों में होकर जीवन अपने सहज रूप में अभिव्यक्त हुआ। मानव-जीवन के प्रत्येक भावों को स्पर्श करने वाले ये गीत इतने प्रिय होते चले गए कि मध्यकाल के किव उनको अपनाने का लोभ संवरण न कर सके। इन गीतों का जनकिच के अनुकूल होने का कारण एकमात्र यहीं था कि उनमें ऐसी कथा का इलका सा आधार मिला, जिसमें संयोग एवं वियोग के हृदयस्पर्शी चित्र अंकित होते थे। ये भाव सहज ही लोक-

हृदय को त्राकर्षित करने वाले होते हैं। धीरे धीरे जब लोग इन्हीं भावात्मक गीतों को लेकर कल्पना द्वारा बनाई हुई प्रेम-कथा के साथ जोड़ते चले गए तब उनका स्वरूप शृंखलाबद्ध होने के साथ साथ स्मरण करने के लिये ऋधिक सरल होगया ऋौर ये कथात्मक गीत कंठानुकंठ प्रचलित होते चले गए । ये गीत प्रेम-प्रधान गीत ही थे जिनमें संयोग एवं वियोग के चित्र प्रकृति के स्वच्छन्द वातावरण में बढ़े ही व्यापक रूप में चित्रित किये गए। यहाँ लोक-हृदय ने प्रकृति के साथ अपना निकटतम संबंध स्थापित कर समा-न्भति की भावना का प्रदर्शन किया। यह सहज संबंध-स्थापना प्रायः सभी स्थानों के लोकगीतों की विशेषता है। इस प्रकार जहाँ इन कथात्मक गीतों में प्रकृति का स्वतंत्र रूप में वर्णन हुन्ना, उसी प्रकार प्रेम भावना भी बड़े विशाल पट पर त्रांकित हुई । जिस कथा के सूत्र में लोक के ये मर्म-स्पर्शी उद्गार पिरोए गए उसमें नायक का परदेश चला जाना स्रोर विरहिणी स्त्रियों का पित्तयों द्वारा संदेश भेजना, ऐसा सहज स्वाभाविक व्यापार है जिसमें नारी-हृदय की व्यापक सहानुभृतिमय भावना का निदर्शन हुआ है। इस संदेश की भावना ने संस्कृत की साहित्यिक काव्य-परंपरा पर प्रभाव डाला और इसीः प्रेरणा से मेघदूत, इंसदूत, पवनदूत आदि काव्यों की रचना हुई। लोक-गीतों में काग, कंभ, तोता, पपीहा, आदि पची सामान्य रूप से संदेशवाहकः बनाए गए।

इन्हीं लोक-गीतों और उनमें नियोजित प्रचलित प्रेमकथाओं की प्रेरणा पर एक त्योर (क) ऐसे प्रेमप्रधान खरडकाव्य विरचित हुए जिनमें भावना एवं काव्यरूप बिलकुल अपने सहज रूप में तो दिखाई पड़ा किन्तु उन पर स्फी प्रभाव भी था और दूसरी ओर (ख) ऐसे प्रेमप्रधान खरडकाव्य रचे। गए जो बिलकुल स्वच्छन्द लोकगीतों की परम्परा पर थे।

(क) सूफी प्रेमभावना पूर्ण खराडकाव्य

मध्ययुग में प्रेमप्रधान खर्डकाव्यों की प्रधानता हो गई। इसी समय सूकी धर्म को लेकर भारत में मुसलमान किव भी आए और अपने साथ वे मसनवियों की प्रतीक पद्धित को भी लेते आए। इन किवयों की एकमात्र भावना प्रेम ही थी और इसी भावना के आधार पर उन्होंने यह प्रतिपादित करने की चेष्टा की कि परस्पर के द्वेष का भाव यदि कोई भाव दूर करने में समर्थ है तो वह यही प्रेम भाव है, केवल उस 'प्रेम की पीर' को जगाने की आवश्यकता होती है। संपूर्ण सृष्टि उसी समय परम तत्व के विरह में आकुल

है श्रीर जितने साज श्रंगार के साथ प्रकृति प्रकट होती है मानों उसी के समागम की इच्छा से किया हुन्ना सब सम्भार है। ऐसी भावना को लेकर श्राने वाले इन सूफी कवियों ने इन प्रचलित भारतीय कथाश्रों को अपने उद्दे-श्य सिद्धि में अनुकूल पाया । क्योंकि इन कथाओं में प्रेम के ही संयोग एवं वियोगमय चित्रों की प्रधानता थी जिनके द्वारा 'प्रेम की पीर' को दिखाकर मन्ष्यमात्र में प्रेम का अंकुर एक ही रूप में प्रस्कृटित होता हुत्रा दिखाना इन कवियों के लिये सहज हो गया। लोक में प्रचलित कथा श्रो का श्राधार मस्यरूप से इतना ही होता है कि किसी राजकुमार ने किसी राजकुमारी के अनिद्य सौन्दर्य को सुना, सुनकर उसको पाने के लिये अनेक कहां को फेलने के उपरान्त सफलता उसे मिली। कभी-कभी इन कथाश्रों में ऐति-हासिक सत्य भी निहित रहता है श्रौर लोक किन कल्पना द्वारा ऐसी परिस्थि-तियों की योजना कर लेता है जिनमें वियोग वर्णन के लिये पर्याप्त अवसर मिल सके । ऐसी ही कथावस्तु की त्र्यावश्यकता इन सूफी कवियों को थी जिसमें लौकिक प्रेम द्वारा श्राध्यात्मिक प्रेम की व्यंजना वे सरलतापूर्वक कर सकते । कभी-कभी इन किवयों ने इन्हीं कथा श्रों के अनुकरण पर अन्य कथाओं की कल्पना भी की, किन्तु इन सभी प्रेमप्रधान खंडकाव्यों की रचना ठीक 'मसनवी' के ढंग पर नहीं हुई, जिसमें त्राद्यन्त एक ही छुन्द का निर्वाह होता है श्रीर कथा के प्रमुख स्थलों के श्रनुसार सम्पूर्ण कथा खंडों में विभाजित होती है। आरम्भ में पैगम्बर, नबी, तत्कालीन बादशाह आदि की स्तुति करने के उपरांत कथा का सूत्र खुलता है। 'मसनवी' की दूसरी विशेषता होती है, सम्पूर्ण कथा को अन्त में जाकर अन्योक्ति कहकर आध्या-त्मिक अर्थ में घटा देना । किन्तु इन प्रेमप्रधान खंडकाव्यों में एक आध ही खंडकाव्य में यह बात समुचित रूप में मिलती हो, अन्यथा सभी में एक सीधी-सादी प्रेम-कथा वर्णनात्मक ढंग से कही हुई मिलती है, जिसमें प्रकृतिवर्णन, रूपवर्णन के च्रेत्र में अवश्य ऐसे संकेत मिलते हैं जिसमें अध्यात्मिकता की भावना निहित है। इन्हीं श्राध्यात्मिक संकेतों को देखकर यह प्रतिभासित होने लगता है कि हो न हो किन ने सम्पूर्ण कथा को ही न कहीं अलौकिक श्रर्थ में घटाया हो । सच पूछा जाय तो जायसी के उपरान्त जितने भी प्रेम-मार्गी सूफी कवि श्राए, उन्होंने काव्य के चेत्र में एक ही निश्चित पद्धित का अनुगमन किया। अतः रूप-वर्णन एवं प्रकृतिवर्णन की शैली स्वतः उसी अकार की हो गई जिसमें अध्यात्मिक संकेत दिये जाते थे। यही कारण है इन खंडकाव्यों की श्राध्यात्मिक भावना इन्हीं दोनों प्रकार की वर्णना-पद्धति

तक ही सीमित मिलती हैं। सम्पूर्ण कथा का आध्यात्मिक अर्थ ठीक-ठीक लग जाय ऐसी बात तो हूँ दें से ही किसी खंडकाव्य में मिलेगी। ऐसे खरड-काव्यों में वर्णन के मोह के साथ कियों का ध्यान कथा के घटनात्मक स्थलों की ओर भी फुका हुआ अधिक है और सम्पूर्ण इतिवृत्त में जहाँ कहीं भी अवसर मिला है किये ने ठहर कर प्रकृति-वर्णन, विरह-वर्णन तथा रूप-वर्णन किया है। इनमें कुतवन की 'मृगावती', मंभन की 'मधुमालती', उसमान की 'चित्रावली', कासिमशाह का 'इंस्जवाहर', नूरमोहम्मद का 'इन्द्रावती' और शेखनिसार का 'यूसुक जुलेखा', आलम का 'माधवानल-कामनन्दला' खरडकाव्य परिगिणात हैं।

सूफी प्रेममावना-पूर्ण खरडकाव्यों की ही शैलों पर कुछ हिन्दू लेखकों ने अपने प्रेमप्रधान खरडकाव्यों की रचना की । इनमें प्रमुख रूप से पुहकर किव का 'रसरतन', दुखहरनदास की 'पुहुपावनी', सूरदास का 'नलदमन काव्य' और बोधा का 'विरहवारीश' आते हैं। इनके अतिरिक्त अनेक प्रेमा-स्यानक काव्य मिलते हैं जिनका उल्लेख डा• रामकुमार वर्मा ने अपने 'हिन्दी साहित्य के आलोचनात्मक इतिहास' में किया है, परन्तु वे अभीतकः प्रकाश में न आ सके हैं।

सूफी प्रेमप्रधान खराडकाव्यों में सबसे प्रथम रचना कुतबन की 'मृगा-वती' मिलती है। यद्यपि इसकी प्रति खंडित है, तथापि जो अंश उपलब्ध हैं उनमें पीर, शाहेबक्त आदि की प्रशंसा एवं रचनाकाल तथा काव्य में प्रयुक्त छन्दों तक का निर्देश मिलता है—

सेष बुद्दन जग साचा पीरू । नाम लेत सुध होय सरीरू ।।
....
साह हुसेन श्राहे बड़राजा । छत्र सिंहासन उनको छाजा ।।
....
गाहा दोहा श्ररेल श्ररल । सोरठा चौपाई के सरल ।।

—सूफी कान्यसंग्रह, प॰ चतुर्नेदी, पृ॰ ६५-६६ इस भूमिका के पश्चात् कान्य का आरम्भ होता है। इनकी कथा

१. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास—डा० रामकुमार वर्मी पृ० ४६३-४६६

जितनी मिलती है उसमें चन्द्रगिरि के राजकुमार श्रीर कंचननगर की राजकुमारी मृगावती के प्रेम का वर्णन है। श्रनेक कष्ट भेलने के उपरान्त राजकुमार मृगावती तक पहुँच पाता है, परन्तु मृगावती एक दिन उड़ जाती है। इसपर राजकुमार योगी बनकर भटकते हुए किसी किनगणी नामक बाला को राज्यस के हाथों से बचाता है। पुनः राजकुमार मृगावती से मिलता है श्रीर तीनों लौट कर चन्द्रगिरि श्राते हैं, परन्तु राजकुमार एक दिन हाथी पर से गिर कर मर जाता है श्रीर रानियाँ सती होती हैं।

इस अधूरे खरडकाव्य से उसके रूप का आभास अवश्य मिल जाता है, जिसकी रचना जैन चरितकाव्यों की पद्धति पर हुई है जिनमें कथा एक रस चलती है और बीच-बीच में खरडों का नामकरण हो जाता है। पाँच अर्द्धा-लियों के पश्चात् एक दोहा, यह क्रम सम्पूर्ण खरडकाव्य का है।

'मृगावती' के पश्चात् मंभन की 'मधुमालती' खरडकाव्य भी अधूरा ही मिलता है। परन्तु इसके जितने ग्रंश मिलते हैं उनमें इसके काव्यरूप की वही शैली है जो 'मृगावती' में मिलती है। यहाँ प्रेम का स्फुरण प्रत्यख दर्शन के आधार पर होता है। इसमें केसरनगर के राजकुमार मनोहर और महारस नगर की राजकुमारी मधुमालती की प्रेम कहानी है।

त्रागे चलकर इस शैली के खरडकाव्य त्रपनी कथा के अनुरूप बृहदा-कार में उपस्थित हुए, जैसे उसमान की 'चित्रावली'। इसमें नेपाल के राजा घरनीधर के पुत्र सुजान और रूपनगर की चित्रावली की प्रेम-कथा ४५ खंडों में पूर्ण होकर विचित्र घटनाओं से आपूर्ण है। इन अलौकिक कथाओं के विनियोग से खरडकाव्य के स्वरूप में विश्वंलता आ गई है। 'मृगावती' और 'मधुमालती' की ही शैली पर रूप-वर्णन तथा प्रकृति-वर्णन किन ने किया है। इस प्रकृति-वर्णन में पित्र्यों के उल्लास द्वारा आध्यात्मिक प्रेम का पुट भी परम्परागत रूढ़ि का अनुममन ही है।

जान किन ने बहुत से कान्य लिखे जिनमें 'कनकावति', 'कामलता', 'मधुकर मालती', 'रतनावति' श्रादि प्रसिद्ध हैं। इनका कान्यरूप पिछुले खंडकान्यों जैसा ही है केवल इनकी पंक्तियों में द्रुतगामिता की विशेषता है। इसी प्रकार नूरमुहम्मद की 'इन्द्रावती' में कान्यरूप की दृष्टि से कोई नवीन नवीनता नहीं। इस श्रधूरे खंडकान्य में कालिजर के राजकुँवर श्रीर श्रागमपुर की इन्द्रावती की प्रेमकथा वर्णित है।

शेख निसार ने श्रपने 'यूसुफ जुलेखा' की कथायस्त का चुनाव भारतीय अचलित कथाश्रों में से नहीं किया है जैसा कि श्रन्य कवियों ने किया। फारसी के काव्य 'यूसुफ जुलेखा' से ही प्रेरणा लेकर किन ने संपूर्ण कथा को एक दूसरे ही ब्रादर्श पर रचा है। पर यहाँ नायक यूसुफ जुलेखा के प्रेम में पागल नहीं दिखाया जाता, वह साधुचरित्र है। इसका निर्देश किन ने स्वयं किया है। किन्तु काव्यरूप बिलकुल उसी पद्धति पर ब्राधारित है जिसपर ब्रन्थ पूर्वकथित खंडकाव्य रचे गए।

म्रालम ने भारत की ऋतिप्रचलित कथा पर ऋपना खंडकाव्य रचा। संस्कृत में माधवानल कामकन्दला का श्राख्यान श्रधिकांशतः नाटकों में प्रयुक्त हुआ। तत्पश्चात् अपभ्रंश काल में राजस्थान के गण्पति किन ने इसकी रचना खंड काव्य के रूप में की । इसी जन-प्रचलित कथा की आलम ने लेकर १३ खंडों को एक बृहद् प्रवन्धकाव्य रच डाला जो काव्यरूपकी दृष्टि से प्रेमप्रधान खंडकाव्य के अन्तर्गत ही आयगा। प्रधावती नगरी का बाह्यस माधवानल एक कुशल वीणावादक था, जिसका प्रेम कामावती नगरी की वैश्या कामकन्दला से हो जाता है श्रीर किस प्रकार उसकी वीगा स्वयं उसी के जीवन के लिये भारी ही जाती है एवं किस प्रकार उसे अपने प्रेम पर सफ-लता प्राप्त होती है, यही प्रस्तुत खंडकाव्य का विषय है। विरहवर्णन इसमें विशेष रूप से हुआ है, एक तो कामकन्दला का विरह, दूसरा माधव का। दोनों ही वर्णानों में शरीर के ताप पर ही किव का ध्यान अधिक रहा है', किंतु यहाँ पर प्रकृति वर्णन को स्थान श्रपेचाकृत कम मिला है। कवि ने कहीं-कहीं तो अपना ज्ञान राग-रागिनियों के विस्तृत वर्णन में प्रदर्शित किया है। खंडकाव्य में कथा घटनात्रों से भरी है, किन्तु सबका मूल बीज माधव श्रीर कामकन्दला का प्रेम है जो वियोग-संयोग की धूप-छाँह में पल्लवित होकर अन्त में संयोग में परिगत होता है।

हिन्दू लेखकों ने जिन प्रेम कथा श्रों को लेकर अपने प्रेमप्रधान खएडकाव्य रचे उनकी शैली भी बिलकुल मुसलमान किवयों के खएडकाव्यों की सी मिलती है; यह अवस्य है यहाँ सूकी सिद्धान्त-निरूपण की भावना नहीं। यहाँ किव का मुख्य लच्य लोकरंजन ही रहा और किवप्रधान खएडकाव्य श्रेणी में जब हम इनकी गणना करते हैं तब जहाँ मुसलमान किव सहज और सरल भावाभिव्यंजना की ओर मुका है, वहाँ इन किवयों ने काव्यत्व लाने की चेष्टा भी की है। भाषा का परिष्कार एवं अलंकत शैली का आमास

१. हिन्दी के कवि श्रौर काव्य, गरोशप्रमाद द्विवेदी, भा० २, पृ० २०३।

इनमें मिलता है। किन्तु रूप की दृष्टि से ये खराडकाव्य किसी भिन्न परम्परा के होते नहीं दिखाई पड़ते। इनमें 'रस-रतन', 'पुहुपावती', 'नलदमन' श्रीर 'विरह वारीश' प्रमुख हैं।

(१) रस रतन

पुहकर किव का रसरतन, अन्य खरडकाव्यों की शैली में निर्मित होकर भी नवीनता इस दृष्टि से लिए हुए है कि किव ने आरम्भ में जिन देवताओं की स्तुति की है वे भारतीय हैं। इनमें नारायण, देवी, कृष्ण, रुद्र, सरस्वती की वंदना प्रमुख है। इसके उपरान्त किव ने शाहेवक्त शाहजहाँ की प्रशंसा भी की है। दोहे और चौपाई के बीच-बीच में किव ने छप्पय का भी प्रयोग बहुलता के साथ किया है। खंडकाव्य का आरंभ भी इसी छन्द से किव ने किया है:—

श्रीरूप निरूप बहु गुन विस्तारन , श्रविनासी श्रवगित श्रनादि श्रय श्रटक निवारन । घट घट प्रगट प्रसिद्ध गुप्त निर्लेख निरन्जन , तुम त्रिरूप तुम त्रिगुन तुमहिं त्रेपुर श्रनुरंजन । तुमहि श्रादि तुमहि श्रंत हो तुमहिं मध्य मायाकारन । यह चिरत नाथ कहं लिंग कहों सुनाराइनी श्रसरन सरन ।। १ ।।

इसमें चंपावती के राजा राणा विजयपाल की पुत्री रंभावती और वैरागढ़ के राजकुमार स्रसेन की प्रेमकथा नौ खंडों में समाप्त हुई है। प्रत्येक खंड में १० से लेकर १६ तक अध्याय भी हैं। इसमें विरह-वर्णन तो है ही, साथ ही उसकी दस अवस्थाओं का चित्रण भी हुआ है। बालवर्णन, वयःसंधि का वर्णन भी सुन्दर और विस्तृत है। अन्य प्रेमप्रधान खरड काव्यों की भाँति यहाँ अलौकिक बातों में अकारावाणी की भी नियोजना हुई है। कवि ने इस खरडकाव्य का अंत बड़े ही वैराग्यपूर्ण ढंग से किया है:—

पुहुकर वेद पुरान मिल कीनो यही बिचार ।
यह संसार ऋसार में रामनाम है सार ॥६१॥ १
प्रेमप्रधान खंडकाव्यों की इस प्रकार वैराग्यमय भावों में परिशाति बहुत कम
दिखाई पड़ती है ।

१. रसरतन, पुहुकर कवि हस्तलिखित प्रति, काशी ना॰ प्र॰ सभा।

२. रसरतन, वैराग्यखंड ।

(२) दुःखहरनदास की "पुहुपावती" को भी लें तो हम देखेंगे कि प्रस्तुत खंडकाव्य भी अन्य खंडकाव्यों की शैली पर ही निर्मित है। कि स्वयं अन्त में "मृगावती", "मधुमालती" और "चित्रावली" का उल्लेख करता है:—

हा मृगावती जमुनीमाना । कहा ! चित्रावली कुँग्नर मुजाना । हा मधुमालती कुँग्नर मनहर । जनमत भयो सभन घर सोहर । इससे स्पष्ट है किन ग्रपने पीछे ग्राती हुई परम्परा से पूर्णतः ग्रामिश था। खंडकान्य का ग्रारम्भ भी ईशवन्दना से होता है। यद्यपि यहाँ किन राम, महादेव, देवी, गर्णेश ग्रादि भारतीय देवों की स्तुति करता है:—

प्रथम ही सुमिरों राम क नाउ । श्रलख रूप व्यापीक सब ठाउ । घट माह रहा मीली सोइ । श्रराबोह जो तीन देषौ कोइ । ससी सूरज दीपक गनतारा । इन्ह की जोती जगत उजियारा ।

जगत जोती देषी पहीचानी । वह सो जोती जग रहे छुपानी । [पृ०१] प्रस्तुत खंडकाव्य में राजपुर के राजकुमार की प्रेमकथा है जो पिता से रष्ट होकर अन्पगढ़ पहुँचता है और वहाँ की राजकुमारी पुहुपावती से विवाह करता है । तदुपरान्त आखेट में गया हुआ राजकुमार पुनः अपने मामा द्वारा राजपुर पहुँचाया जाता है, जहाँ उसका पुनः विवाह हो जाता है। पुहुपावती विरह से उसका पुनः किस प्रकार संयोग हो जाता है, इसी का विस्तार में वर्णन किन ने किया है। दानव का राजकुमार को उठा ले जाना। तथा काव्यांत में परमात्मा का प्रकट होकर उसकी परोद्या लेना इसके कुछ, अश्लोकिक स्थल हैं।

प्रस्तुत खंडकाव्य में २७ खंड हैं और दोहे, चौपाई के बीच-बीच में कहीं किंवित्त, सबैया और अरिल्ल छन्दों का भी प्रयोग किया गया है।

(३) ऐसा ही खंडकाव्य स्रदास किव का विरचित "नलदमन" काव्य है। ये भक्तिकाल के स्र से भिन्न हैं। इसके श्रन्तर्गत नलदमयंती की प्रख्यात प्रेमकथा श्राचन्त एकरस चलती है। यहाँ खंडों का विधान नहीं हुश्रा है। किव ईशवन्दना से प्रन्थारंभ करता है जिसमें जैन किवयों की छाया स्पष्ट है:—

पुहुपावती , दुःखहरनदास , हस्तलिखित प्रति, नागरी प्रचारिखीः सभा, काशी ।

२. नलदमन, सूरदास, इस्तलिखित प्रति, नागरी प्रचारिग्री सभा, काशी ।

सुमिरों आदि अनादि जो कोई। आदि अनंत पुनि एकै सोई॥ जाह न वरन न रूप न रेखा। अविगत गति अभाव तिन भेखा॥[पृ॰१] तत्पश्चात् शाहेवक्त की प्रशंसा भी कवि ने की है:—

''शाहजहाँ सुलताना चकता। भानु समान राज एक छता। [ए० ६] किव अपने गुरुदेव की प्रशंसा के उपरांत मूल प्रसंग पर आता है और अन्य प्रेमप्रधान खंडकाव्यों की शैली में रूपवर्णन, वियोग में व्याकुलता और संयोग के चित्र अंकित करता है। अलौकिक तत्वों में आकाशवाणी भी यहाँ पर होती है। अन्त में किव प्रेम कहानी की विशिष्टता एवं भाषा के सौन्दर्य का संकेत कर काव्यांत इस प्रकार करता है:—

काह सो नल राजा, कहँ रानी । प्रेम उरक्त रह गई कहानी । प्रेम अप्रस यह मरे न मारा । बुक्तें न प्रेम अगिन चिनगारा ॥ [पृ.१६०] बाग बगीचा सोभल, जो सबही साक्ता होइ ।

बानी तस भाखे, जिन्ह समक्ते सब कोइ।। [पृ०१६१] काव्यान्त की पद्धति मुसलमान कवियों जैसी है।

(.४) बोधा के ''विरहवारीश'' की शैली इसी प्रकार की ही है जिसमें सात खंड हैं। और चौपाई दोहे में संपूर्ण खंडकाव्य रचा गया है। कथा इसकी वही प्रसिद्ध प्रेमकथा है जिसे आलम ने अपने खंडकाव्य में लिखा। परन्तु कथा का जितना अधिक विस्तृत रूप में वर्णन बोधा ने किया उतना उनके पूर्व न आलम ने किया, न हरनारायण ने। साथ ही 'प्रेम की पीर' की व्यंजना भी इनके खरडकाव्य में बहुत सुन्दर है। कहते हैं जीवन की व्यक्तिगत प्रेम-पीड़ा के बीच इसकी रचना हुई, अतः मार्मिकता इसकी बढ़ गई है।

इन खरडकाव्यों के अतिरिक्त अनेक बहुत सी भारतीय कथाएँ हिन्दू-मुसलमानों द्वारा यहीत होकर प्रेमप्रधान खरडकाव्यों के रूप में रची गई। प्रायः जितने अन्य प्रेमाख्यान काव्य मिले हैं उन सभी का रूप एक सा है।

प्रेम-प्रधान खरहकाव्यों पर अपभ्रंश के चरित्र-काव्यों का प्रभाव स्पष्ट क्ष्म से पड़ा । यों तो मुसलमान लेखक अपने साथ फारसी की मसनवी शैली

 ^{&#}x27;रतनरंग', 'कामरूप की कथा', 'मधुमालती', 'श्रंजनासुन्दरी की कथा', (मुनिमाल) 'चित्रमुकुट''; (नन्दिकशोर) हस्त० लि० प्रतियाँ, (काशी नागरी प्रचारिणी समा)

को लेकर त्राए त्रीर ''यूमुफ जुलेखा'' जैसी श्रभारतीय कथा को खंडकाव्य का रूप भी मिला । साथ ही खरडों का विभाजन एवं ईश्वर, पैगम्बर, शाहेवक्त की प्रशंसा जैसा ऋभारतीय प्रभाव सा दिखाई पड़ा किन्त शैली की दृष्टि से यह तत्त्व और साथ ही जिस ऋद्योलियों और दोहों की शैली को मुसलमान श्रौर हिन्दू लेखकों ने श्रपनाया, उसका मूल स्रोत श्रपभ्रंश के चरितकाव्यों श्रीर उनकी "कड़वक" पद्धित में मिलता है। साथ ही विषय की दृष्टि से जिस प्रकार अपभंश के चरितकाव्य लोक-प्रचलित आख्यानों के आधार पर निर्मित हुए उसी भाँ ति ये प्रेमप्रधान खर्डकाव्य भी । इतना अवश्य है कि मुसलमान लेखको का भुकाव अपनी कथा द्वारा अपने धार्मिक सिद्धान्तों के प्रतिपादन को स्त्रोर था। यह बात हिन्दू लेखकों में नहीं मिलती। किन्तु काव्यरूप की दृष्टि से दोनों ही कवियों के खएडकाव्यों पर अपभ्रंश का प्रभाव एक समान पड़ा । वर्णन का मोह, श्राश्चर्य तत्व, कथात्मक कौतृहल, श्रमानवीय व्यापार श्रादि सभी बातें इस प्रभाव का द्योतन करती हैं। "बारह-मासे" की प्रेरणा भी अपभंश से ही इन कवियों को मिली। इस प्रकार ये खरडकाव्य काव्यरूप की हिन्द से अपभ्रंश चरित-काव्यों के ही निकट के कहे जाते हैं।

(ख) स्वच्छन्द प्रेम-प्रधान खंडकाव्य

प्रेम-प्रधान खंडकाव्यों में दूसरी श्रोर कुछ खंडकाव्य ऐसे मिलते हैं जो सूफियों की श्राध्यात्मिक भावना एवं शैली के प्रभाव से बिलकुल मुक्त हैं। इनमें प्रेरणा का खोत लोक से तो मिला किन्तु भावाभिव्यक्ति बिलकुल लोक-गीतों की ही पद्धति पर बड़े ही सहज रूप में हुई। सूफी प्रभाव से युक्त प्रमप्पान खंडकाव्यों में कलात्मकता की प्रवृत्ति पूर्ण रूप से मिली श्रौर भाव वंधी हुई परम्परा के भीतर से होकर श्राभिव्यक्त हुए। श्रतः काव्य का स्वरूप बहुत कटा-छुँटा श्रौर एक सा दिखाई पड़ा। किन्तु खच्छन्द परम्परा पर चलने वाले खण्डकाव्यों में मानव-भावनाएँ श्रपने प्रकृत रूप में प्रकट हो पड़ीं श्रौर कलात्मकता की भावना यहाँ प्रायः शून्य मिली। यहाँ संयोग-वियोग के चित्रों में किसी श्रन्य भावना से श्रारोपित न होने के कारण बड़ी सजीवता श्रा गई। ये खण्डकाव्य लोक की सहज भावना को ही श्रपनाने के कारण लोक के समीप श्रा गए श्रौर यहाँ किव ने श्रपना श्रस्तित्व उसी प्रकार लो दिया, जिस प्रकार लोकगीतों में किव का व्यक्तित्व समूह के साथ युलमिल जाता है। यहाँ प्रकृति के साथ मानव-हृदय का पूर्ण सामंजस्य स्था-पित होता हुश्रा दिखाई पड़ा। मानव के सुख-दुख में प्रकृति भी उल्लित

एवं दुः ली दिखाई पड़ी । यही नहीं, उसने मनुष्य श्रौर प्रकृति की सहानुभृति को एक सूत्र में बँधा हुन्ना दिखाया । यह सहानुभृति की भावना लोकगीतियों में पित्रयों से बातचीत करने, उनसे श्रपना दुखी हृदय खोलकर प्रकट करने में तथा उनसे संदेश भेजवाने में दिखाई पड़ती है । श्रस्तु इन्हीं से सीचे प्रेरणा लेनेवाले किवयों ने श्रपने खरडकाव्यों में भी संदेश भेजने की प्रणाली को श्रपनाया । इस सहानुभृति की भावना में प्रकृति के चित्र यहाँ बड़े व्यापक हो उठे हैं । इसी प्रकार प्रेम का वर्णन भी यहाँ पर बड़े ही व्यापक रूप में हुश्रा है ।

ऐसे खरडकाव्य स्वच्छन्द भावना से ऋापूर्ण होते हुए भी साहित्यिक रूढ़ियों को भी लेते हैं। संयोग में 'ऋष्ट्याम' वर्णन की पद्धति ऐसी ही हैं। 'ढोलामारू रा दूहा' प्रेमप्रधान खरडकाव्यों के इसी स्वच्छन्द वर्ग में ऋाता है।

ढोलामारू रा दृहा

प्रस्तुत खराडकाव्य की कथावस्तु राजस्थान की श्रत्यधिक जनप्रचिति कथा है श्रीर उसका प्रचार लोकगीतों के रूप में ही हुश्रा है। इन्हीं प्रचित्त लोकगीतों में इसका स्वरूप भिन्न रूपों में मिलता है, किन्तु विद्वानों ने इसका संपादन जिस रूप में किया है उसमें कथा सुव्यवस्थित प्रवन्धाकार रूप में ही उपलब्ध है।

लोक में जब कोई कथा श्रित प्रचलित हो जाती है तब जनसुलभ भावना के श्रनुरू उसमें श्रनेक प्रसंग स्वतः नियोजित होते चले जाते हैं। प्रस्तुत खरडकाव्य की भी ऐसी ही स्थित रही। राजस्थान के एक कोने से लेकर दूसरे कोने तक इस प्रेम भरी कथा से श्राज भी लोग श्रिमिश्च हैं। परि-णामस्वरूप इसके मूल से श्रनेक प्रसंग भी जुड़ते चले गए हों तो कोई सन्देह नहीं। दूसरे, यदि भाषा की दृष्टि से 'ढोलामारू रा दूहा' को देखा जाय तो उससे भी यही प्रतिभासित होता है कि उसकी रचना किसी एक काल में नहीं हुई है। उसमें कहीं तो श्रितिप्राचीन शब्द प्रयुक्त मिलते हैं, तो कहीं नबीन प्रयोग। इससे यही प्रतीत होता है कि सम्भवतः इसका स्वरूप भी पहले मौखिक ही रहा होगा श्रीर बाद में किवयों ने इसे संग्रहीत रूप दे दिया

१. ढोलामारू रा दूहा, सं० रामसिंह, सूर्यकरणपारिख, नरोत्तमदास स्वामी, एम० ए०, विशारद ना० प्र० सभा० १९६१।

होगा। प्रसिद्ध तो यह है कि जब पृथ्वीराज किव की 'वेलिकिसन रुक्मिग्गीरी' की प्रशंसा अकबर ने मुक्त कंठ से की, तब उसी की स्पर्धी में हरिराज ने 'ढोलामारू' के बिखरे दूहों को कथारूप में अपने किव कुशललाभ से अमबद्ध करवाया और यह रचना 'वेलि' से भी बढ़कर निकली।

प्रेमप्रधान सूफी खर्डकाव्यों की प्रस्तावना से उनके रचिवता श्रौर उसके रचनाकाल का पूरा-पूरा ज्ञान हो जाता है, किन्तु 'ढोलामारू रा दूहा' की स्थिति बिलकुल लोकगीतों जैसी ही रही, जिसमें किन का व्यक्तित्व कभी प्रकाशमान नहीं होने पाता। यही कारण है, इस खर्डकाव्य का रूप की दृष्टि से विवेचन किया जाय तो इसमें लोकगीतों का रूप तो मिलता है साथ ही अपभ्रंश जैन चरितकाव्यों की वर्णनात्मक श्रौर कथात्मक शैली का पूरा-पूरा श्रुन्गमन भी इसमें है। साथ ही इसका स्वरूप बिलकुल स्वन्छन्द लोकगीतों की परम्परा पर होते हुए भी परिष्कृत काव्यरूपों, विशेषकर संस्कृत की काव्यगत रूहियों से प्रभावित है। संयोग में 'षटश्चत वर्णन' तो प्रचलित ही है जिसको सूफी कवियों ने बहुत श्रुपनाया, परन्तु 'ढोलामारू' में 'श्रुष्ट्याम' में श्राठों पहरों को लेकर श्रुङ्गारिक वर्णन एक नया तत्व है, जिसे देखकर यह नहीं कहा जा सकता कि किन का ध्यान कलात्मकता की श्रोर बिलकुल है ही नहीं। किन यहाँ श्रवश्य सचेत दिखाई पड़ता है।

जहाँ तक प्रेम-व्यंजना श्रीर प्रकृति-वर्णन का सम्बन्ध है 'ढोलामारू' लोकगीतों की भाँति श्राद्यन्त प्रेम के वियोग एवं संयोग के चित्रों से परिपूर्ण है। लोकगीतों में इन कोमल भावों को व्यक्त करने का एमकात्र माध्यम बनाई गई है प्रकृति। उसी को प्रतीक बनाकर लोक ने श्रपना हृदय खोलकर रख दिया। प्रकृति के बदलते हुए रूपों के साथ विरहिणी स्त्रियों की वेदना भी तीव्रतम रूप में श्राभिव्यक्त होती चली जाती है। किन्तु जब विरहिणी स्त्रियाँ प्रकृति में श्रपने भावों को प्रतिबिम्बत होते देखती हैं, तब उन्हें प्रकृति भी मानों श्रपनी सहेली-सी लगने लगती है, जो उनके सुख-

श. जैसलमेर के रावल हिरिराज ने अपने समय में प्राप्य दूहों को एकत्र करवा कर अपने आश्रित जैन किव कुशललाम को उनका कथासूत्र मिलाने को आजा दी। उक्त किव ने चौपाइयाँ बनाकर और उनको दूहों के बीच-बीच में जोड़कर यह कार्य सम्पन्न किया। [ढोलामारू] पृ० ११ निवेदन 'ढोलामारू रा दूहा']

दुःख में हाथ बटाती हुई प्रकट होती हैं। इस व्यापक भावना के आते ही लोक-बाला पशु-पित्त्यों के साथ अपने हृदय का तादात्म्य या सहज सम्बन्ध स्थापित कर, उनको अपनी व्यथा सुनाने लगती है। इतने से ही उसका हृदय हलका नहीं हो पाता। वह उनको अपना विरह भरा सन्देश देकर विदेश भेजती है। लोकगीतों की यह भावना बड़ी मार्मिक और बड़ी सहज है। 'ढोलामारू' में आद्यन्त यह प्रकृति का रूप और ऐसी ही प्रेम की व्यंजना मिलती है।

"ढोला मारू रा दूहा" की कथा प्रेम-कथा है, जिसमें कथांश बहुत थोड़ा किन्तु भाव-व्यंजना अधिक है। पूँगल देश के राजा पिंगल की कन्या मार-वणी और नरवर देश के राजा नल के पुत्र ढोला की प्रेम-कथा जो राज-स्थान की प्रचलित कथा है इस खरडकाव्य का विषय है। यही कथा हरराज की "ढोला मारवणी चउपई" में भी आई है परन्तु यहाँ विस्तृत रूप उसे मिला है। यद्यपि बहुत कुछ ऐसी ही कथा वीर-भावात्मक खरडकाव्यों की भी होती है किन्तु प्रस्तुत काव्य का उन खरडकाव्यों से इतना ही साम्य है कि इसमें प्रेम के संयोग-वियोग के चित्र एवं अनेक किठनाइयों के उपरांत नायक की सफलता का वर्णन है। किन्तु रूप की दृष्टि से इसकी अपनी स्वतन्त्र शैली है। 'ढोलामारू रा दूहा' आद्यन्त श्रंगार-रस से मरा हुआ है। कलात्मकता के स्थान पर भावात्मकता इसमें इसी कारण अधिक है। इन भावात्मक प्रसंगों में भी वियोग के चित्रों की ही बहुलता है। ये चित्र उसे लोकगीतों का सहज रूप प्रदान करते हैं।

काव्यारंभ बिना किसी मंगलाचरण के आरंभ हो जाता है और प्रथम दोहे से ही किवि पिंगल और नरवर के संयोग की घटना से कथा-सूत्र को खोल देता है। किर ढोला मारवणी का विवाह और मारवणी का युवावस्था को प्राप्त होकर ढोला के विरह में घुलना वर्णित है। मारवणी के वियोग-वर्णन में किव ने प्रकृति का आधार लेकर भावाभिव्यंजना की है। महा-काव्य के समान यहाँ प्रकृति-वर्णन कथा के बीच आए हुए प्रसंगों के रूप में नहीं आया है। यहाँ प्रकृति खरडकाव्य में वर्णित विप्रलंभ के भाव को ही व्यंजित करने के लिये ही प्रयुक्त हुई। अस्तु इस भावव्यंजना में बड़ी ही सजीवता आ गई है। मारवणी का विरह वर्षाऋतु में अत्यधिक तीत्र हो उठता है। वह कहती है "वादल उमड़ आए और ढोला मेरे चित्त में उमड़ कर आ गया। किन्तु बादल तो अपनी ही ऋतु में वरसता है पर मेरे नेत्र नित्य बरसते रहते हैं":—

उनमि स्राई बहली, ढोलउ स्रायउ चित्त ।

यो बरसइ रितु स्त्रापणी, नइण हमारे नित्त ।४१। (ढोला मारू रा दूहा) वियोग-वर्णन में वर्षाश्चितु के व्यापारों के साथ मारवर्णी के हृदय की व्याथा व्यंजित हुई है। धीरे-धीरे यह विरह का भाव बहुत ही व्यापक रूप धारण कर लेता है। मारवणी पपीहे, कुन्म श्रौर कुररी पत्ती से अपना संदेश भेजने के लिए विनय करती है।

मारवणी जब जाते हुए दादियों को अपना सन्देश देती है तब किन प्रत्येक वस्तु को याद करवा कर उसके मुँह से वर्णन करवाया है। यहाँ पर मारवणी प्रकृति के अन्यान्य उपकरणों के साथ अपनी अवस्था की तुलना करती है। ऐसी भावव्यंजना ने इस खरडकाव्य की सूफी प्रेमप्रधान खरडकाव्य की भावव्यंजना से बहुत दूर कर दिया है।

ढाढियों का संदेश ढोला को व्याकुल कर देता है और उसके चलने की बात सुनकर मालवणी प्रत्येक ऋतु का वर्णन कर संयोग के समय प्रकृति के उल्लंखित रूप का चित्र खींचती है। १

उधर प्रत्येक ऋतु का वर्णन कर मालवणी ढोला को रोक लेने का प्रयत्न करती है, किन्तु ढोला चल देता है। मालवणी ऊँट से बातचीत करती है। इस प्रकार पशुपिच्यों से बोलना बिलकुल लोकगीतों की शैली होती है और इससे कथोपकथनात्मक शैली का आधार लेकर कि कथा के सूत्र को बढ़ाने में सफल होता है। प्रस्तुत काव्य में रूप-वर्णन को बहुत कम स्थान मिला है। केवल संयोग के समय सिखयों द्वारा मारवणी के के श्रंगार के समय कि ने उसकी मधुर बोली और सुन्दर चाल का वर्णन अवश्य किया है। इस दृष्टि से सूकी प्रेमप्रधान खंडकाव्यों में साहित्यिक रूढ़ि का अनुगमन अधिक है। 'ढोलामारू रा दृहा' में संयोग श्रंगारान्तर्गत वाक्-चातुरों के सुन्दर प्रसंग की नियोजना साहित्यिक रूढ़ि के अनुसार ही हुई है। मारवणी ढोला से कोई नई गाथा या कहानी कहने का अनुरोध करती है। कि ने जिस प्रकार पहेलियों और उनके उत्तर को कथोपकथनात्मक ढंग से रखा है, उसकी प्रेरणा अपभ्रंश में प्रचलित पहेलियों से मिली है।

मिलन के पश्चात् अष्टयाम का वर्णन आता है। संयोग का यह प्रसंगः

१. दोहा १६६ ।

२. 'ढोलामारू रा दूहा' दोहा ५७५,५७६ ऋादि।

लोकगीतों के स्वच्छन्द वातावरण का न होने के कारण उस सौन्दर्य को नहीं लिए हुए है जो विप्रलंभ में हमें मिलता है। साहित्यिक परम्परा में ऐसे श्रष्ट-याम वर्णनों की परम्परा संस्कृत में पाई जाती है। उसी का श्रनुकरण यहाँ पर भी हुश्रा है।

प्रेम-कथाश्रों का प्रणयन सदैव इस ढंग से होता श्राया है कि प्रेम में सफल होने के पश्चात् नायक ऐसी परिस्थितियों के बीच हुन्ना दिखाया गया जिनमें प्रिया पर कोई दुर्घटना श्रा पहुँची श्रथवा किसी के घोखे में नायक श्रा गया। 'ढोला मारू' में ढोला के समत्त ऐसी श्रनेक परिस्थितियों श्रा पहुँचीं। ऊ मर सूमरा का घोखा देना तथा मारवणी की सप द्वारा मृत्यु श्रौर बाद में उसका किसी योगी द्वारा जीवित हो उठना, प्रेमकथाश्रों की प्रचलित परंपरा के श्रनुरूप ही है। सूफी खंडकाव्य 'माधवानल कामकन्दला' में माधव श्रौर कामकन्दला दोनों ही की मृत्यु श्रौर बाद में दोनों को जीवनदान मिलते हुए हमने पूर्व ही देखा है। यह कल्पना लोकगीतों की सहज भावना के श्रनुरूप है, जिसके द्वारा भावाभिव्यंजना करने का श्रवसर कियों को हाथ लगा है। मारवणी की मृत्यु पर ढोला का विलाप, उसकी प्रेम भावना का प्रदिशत कर रहा है।

ढोला नरवर पहुँच गया श्रौर सुख से उसके दिन व्यतीत होने लगे। -यहाँ पर सपत्नी जैसी भावना की व्यंजना भी लोकभावना के श्रनुरूप है। -सूफी प्रेमकाव्यों में भी ऐसी भावना को कवियों ने स्थान दिया।

संपूर्ण काव्य को देखने पर 'ढोलामारू रा दूहा' में किसी निश्चित काव्यरूप में होकर किन की भावना का प्रसार हुआ हो, ऐसी बात नहीं दिखाई पड़ती। प्रत्युत किन की स्वच्छन्द भावना जहाँ जिस ओर से प्रभावित हुई, वहीं से कुछ भाव एवं प्रण्यन सामग्री लेकर काव्य में अभिव्यक्त हो गई। यही कारण है इससे कहीं संस्कृत की साहित्यिक परंपरा का अनुगमन है, कहीं अपभंश काव्यों की पद्धित का अनुसरण। परन्तु इन सब खोतों से प्रभावित होने पर भी इसका रूप लोकगीतों का ही है। संपूर्ण कथा कथात्मक ढंग से नहीं चलती, प्रत्युत बड़ी ही भावात्मक शैली में हृदय के उद्गारों के रूप में निकलती चली गई है। सच पूछा जाय तो 'ढोलामारू रा दूहा' इतिवृत्त पृष्टभूमि में चला गया है और जहाँ कहीं भी वियोग और संयोग के अवसर आन पहुँचे हैं वहाँ किन ने सक कर भावाभिव्यंजन। की है। कुछ दोहों में कथा के सूत्र को बीच-बीच में पकड़ कर भावधारा को ही किन ने आगे प्रवाहित किया है। कथा कहना उसका ध्येय नहीं, भावव्यंजना ही

प्रमुख है। इस प्रकार इस खरडकाव्य में प्रेमकथात्मक खरडकाव्यों और लोकगीतों का सुन्दर मेल हुआ है। बाह्य स्वरूप में तो नहीं, श्राम्यंतरिक भावव्यंजना में प्रस्तुत खरडकाव्य सूफी प्रेमप्रधान खरडकाव्यों से अवश्य साम्य रखंता है। किन्तु जहाँ वे कलात्मकता को अधिक लिये हुए हैं, जहाँ उनमें अलंकारों की ओर अधिक कुकाव है वहाँ 'ढोला मारू' का रूप बहुत सहज है।

उपसंहार

स्वच्छन्द भावना को लिये हुए इन खरडकाव्यों पर जिस प्रकार लोंक गीतों की उन्मुक्त काव्यधारा का पूरा प्रांव प्रभाव पड़ा उसी प्रकार सूफी प्रेम-प्रधान खरडकाव्यों पर भी लोकगीतों ने अपना प्रभाव डाला। 'षट्ऋदु-वर्णन' और 'बारहमासे' की पद्धति, जिनमें मानवीय भावों को प्रकृति के सहारे अभिव्यक्त किया है, उसकी मूल प्रेरणा इन कवियों को लोक-प्रचलित गीतों से ही मिली। सूफी प्रेमप्रधान खरडकाव्यों में भी कहीं पवन, कहीं शुक, कहीं हंस को संदेशवाहक बना कर भेजने की पद्धति कवियों ने अपनाई, जिसका स्त्रोत भी इन्हीं लोकगीतों में ही मिलता है।

इस दृष्टि से सूफी और स्वच्छन्द प्रेमप्रधान खरडकाव्य निकट आ पहुँचते हैं। दोनो में अधिक अन्तर नहीं रह जाता; केवल प्रवन्ध के अन्तर्गत नियो-जित वर्णनों के हलके से आध्यात्मिक संकेत में जहाँ सूफी खरडकाव्य फारसी की मसनवियों के निकट जा पहुँचतें हैं, वहाँ स्वच्छन्द प्रेमप्रधान खरडकाव्य सीधी-सादी शैलों में उन्मुक्त लोकगीतों से हिलमिल जाते हैं। सूफी प्रेमप्रधान खरडकाव्य अपने में धार्मिकता के पुट को लेकर कुछ गम्मीरता लिये हुए हैं, किन्तु भारतीय कवियों के स्वच्छन्द प्रेमप्रधान खरडकाव्यों में लोकरंजन, के लच्य ने उनमें वैसी गंभीरता न आने दी। पहले ने दोहे और चौपाई को अपनाया, तो दूसरें ने ऐसा कोई बन्धन न मानते हुए अधिकांश रूप में दोहे को ही अपना प्रिय छन्द बनाया। रचना-विधान की दृष्टि से दोनों ने सर्गबद्ध शैली में अपने खरडकाव्य न लिखे। सूफी प्रेमप्रधान खरडकाव्यों के स्चियताओं ने अपभ्रंश के चरित काव्यों के ढंग पर अपने खरडकाव्य रचे। यहाँ बन्दना और कृतज्ञतास्चक लम्बी भूमिका से कथारंग भी कवियों ने किया जिससे थे कलात्मक अधिक हो गए। किन्तु स्वच्छन्द प्रेमप्रधान खरडन काव्यों में काव्यरूप अपने सहज रूप में ही खिल उठा।

(२) भक्ति-प्रधान खंडकाव्य

जब कवि ने लोकीत्तर विषय में ग्रिमिरुचि रखकर बाह्य ग्रिमिव्यंजना की

तब उसके खरडकाव्य भक्तिभाव से आपूर्ण हो गए । विषय यहाँ पर चरित्र के अलौकिक होने के कारण लौकिक न होकर लोकोत्तर हो गए, जिनमें उन चरित्रों की महत्ता का गुणगान विविध रूपों में हुआ। किन्तुः काव्यरूप की दृष्टि से इन खरडकाव्यों में कोई भेद न दिखाई पड़ा। लौकिक छन्दों से ही कवियों को प्रेरणा मिली, जिन्हें लेकर किव ने अपनी कला द्वारा एक परिष्कृत रूप ग्रवश्य प्रदान किया। श्राशय यह कि ऐसे खराडकाव्यों में विषय-<mark>सामग्री के लोकोत्तर होते हुए भी काव्यरूप लौकिक भित्ति पर ही ऋंकित</mark> हुआ। इन खरडूकाव्यों में तुलसी का 'नहळू', 'पार्वती मंगल', 'जानकी मंगल', नन्ददास का 'भ्रमरगीत', 'नरोत्तमदास' का 'सुदामा चरित', 'रासपंचाध्यायी', 'रुक्मिखी मंगल', पृथ्वीराज की 'क्रिसन रुक्मिनी री वेल', श्रीर ब्रजवासीदास का 'ब्रजविलास' श्रादि खरडकाव्य लिये जा सकते हैं। इनमें तुलसी के 'मंगल-काव्य' और 'नह्ळू' साहित्यक होते हुए भी लोक-गीतों को प्रचलित परम्परा से ऋधिक प्रभावित हैं। इनसे 'नह्ळू' में तो लोकप्रचलित गीतों को कथात्मक रूप देकर, कवि ने लोक द्वारा ही निर्मित छन्दों को भावों के परिष्कार से माँजकर खरडकाव्य का सुन्दर रूप प्रदान किया है।

'नहळू', 'पार्वती मंगल', 'जानकी मंगल' तीनों काव्यरूप की दृष्टि से कविप्रधान खरडकाव्यों के अन्तर्गत इसी दृष्टि से आते हैं कि तुलसी ने एक विशेष लच्य को सामने रख कर इनकी रचना की। यह लच्य या लोक तक राम-कथा को पहुँचाना और यही कारण है कि के वे खरडकाव्य लोक-दृष्टि प्रधानखरडकाव्यों की ही श्रेणी में रखे जाते हैं। साथ ही जिस भिक्ति पर इनका निर्माण हुआ है वह लोकप्रचलित भावों से आपूर्ण हैं। 'नहळू' में कोई कथा नहीं केवल विवाह के अवसर पर गाँवों में 'नहळू' कराने की रीति को लेकर कि ने मंगलमय भावों को बीस ''सोहर छन्द'' में अभिव्यक्त कर दिया है। किन्तु 'जानकी मंगल' एवं 'पार्वती मंगल' में कथा की धारा सुव्यवस्थित रूप में प्रवाहित होती है जो आदि में मंगलाचरण से ही आरम्भ की जाती है। मंगल भावों को लेकर चलने वाले इन खरडकाव्यों में सीता और पार्वती के विवाह के प्रसंगों में कोई अशुभ-सूचक बात कि नहीं आने दी है। यही कारण है 'मानस' के इन प्रसंगों से यहाँ कुछ भिन्नता आ गई है। न तो शिव की बारात को देखकर 'पार्वती मंगल' में हाहाकार मचता है और न 'जानकी मंगल' में परशुराम कोष ही दिखाते

हैं। यदि कहीं किव रका है तो वह पार्वती-तप विवाह अथवा राम-विवाह आपि प्रसंगों पर । इन विवाह के प्रसंगों में वैवाहिक रीति-रिवाजों का वर्णन किव ने विशेष रूप से किया है। इन्हीं प्रसंगों में किव लोक के समीप पहुँच गया है। 'सुन्दर समधौरा', 'परिछन', 'आरती', 'न्योछावर', आदि एक रीति की चर्चा इन खएडकाव्यों में हुई है।

यों तो तींनों ही खंडकाव्य सर्गविहीन हैं तथापि 'नह्छू' को छोड़कर अन्य दो मंगलकाव्यों की कथा में सुव्यवस्थित प्रवाह और वर्णनात्मकता पूर्ण है। 'नह्छू' में कथांश नहीं केवल विवाह का एक प्रसंग और उसकी रस्म पर मंगलस्चक छन्द निर्मित हुए हैं। माषा एवं भावों का सुन्दर सामंजस्य तीनों खंडकाव्यों में हुआ है।

नन्ददास के खंडकाव्य भक्तिभावना के श्रावरण में सजकर जीवन-खंड की मर्भस्पर्शिता में कथात्मकता के साथ-साथ गीतात्मकता को भी लिये हुए हैं।

नन्ददास ने 'भागवत' के ही प्रसंगों को लिया और श्रपने भावातमक खंडकाव्यों की रचना की। काव्यरूप की दृष्टि से इनका 'रुक्मिणी मंगल', तुलसी के मंगलकाव्यों की शैली में ही विरचित हैं। श्रतप्त श्रमंगलकारी घटनाश्रों का यहाँ भी परिहार है। किव रुक्मिणी-हरणोपरान्त रुक्म, जरासन्ध श्रादि राजाश्रों का भीषण युद्ध-प्रसंग नहीं छेड़ता। मंगलाचरण से खंडकाव्य श्रारम्भ होता है। कथा के बीच-बीच में किव ने रुक्मिणी के दृदय की व्यथा का सुन्दर चित्रण करते हुए प्रकृति का वर्णन भी किया है जो परम्परानुरूप है। किव ने प्रकृति श्रीर नगर वर्णन के श्रवसर प्रस्तुत खंडकाव्य में मथुरापुरी की श्रोर जाते हुए ब्राह्मण के प्रसंग में निकाले हैं श्रीर साथ ही रूप-वर्णन भी किया है। विरह-वर्णन का प्रसंग भी श्राया है। श्रतएव प्रस्तुत खंडकाव्य श्रपने छोटे से श्राकार में प्रत्येक श्रंग को लेकर विरचित है।

'रास पंचाध्यायी' में खराडकाव्य पाँच अध्यायों में विरचित है। किन ने कथा के एक छोटे से सूत्र को पकड़, अपनी भक्तिभावना के अनुरूप खंडकाव्य को अत्यधिक भावात्मक बनाया है। क्रीड़ा करते हुए कृष्ण का अन्तर्धान होना, गोपियों के विलाप को देख पुनः प्रकट होना और रास-क्रीड़ा में मगन हो जाना यही प्रस्तुत खराडकाव्य का विषय है। इतने छोटे प्रसंग को अपनी प्रतिभा के बलपर खराडकाव्य का रूप देना नन्ददास की विशेषता है। किन अलंकृत रूप में प्रकृति-वर्णन करते हुए गोपियों की वियोगावस्था का चित्रण एवं संयोग में रास का विस्तृत वर्णन कर खंडकाव्य का भक्तिप्रधान स्वरूप खड़ा कर देता है।

इसी प्रकार नन्ददास का 'अमरगीत' भी खंडकान्य के रूप को लिए हुए हैं। सूर अपने 'अमरगीत' में हृदय की सूच्म भावनाओं के अंकन में ही लगे रहें गए, किन्तु नन्ददास ने इसी कथा में ऐसा तार पकड़ा है जो प्रबंधा त्यें के चन गया है। कांब की कथोपकथनात्मक शैली इस प्रबन्ध की धारा को आगो प्रवाहित करती है। सूर ने अधिकांशतः गोपियों के हृदय की भावाभिन्यं जना की है अतंएव उनका 'अमरगीत' खरडकाव्य न बन सका। किन्तु नन्ददास आरंभ से ही उद्भव और गोपियों को साथ-साथ लेकर चले हैं, अतंएव उनके अमरगीत में भावव्यंजना के साथ कथा की धारा भी साथ-साथ चल रही है। इसके अतिरिक्त रोलाछन्द का प्रयोग वर्णनात्मकता की दृष्टि से यहाँ पर हुआ है और बीच-बीच में दोहों का भी पुट है।

मन्ददास के खंडकाव्य श्राकार में छोटे हैं। कारण यह कि उन्होंने उनमें जिस श्रनुमृति के विन्दु को पकड़ा है वह जीवन के छोटे से च्या की श्रनुमृति है। इसी कारण इनमें गीतात्मकता श्रीर कथात्मकता का सुन्दर मिश्रण हो गया है।

नरोत्तमदास की प्रतिमा कथोपकथन की मार्मिकता का आधार लेकर नाटकीय रूप में खराडकाव्य के रचने के लिए चमक उठी। उनका 'सुदामाचिति' रूप की दृष्टि से भिन्न है। अभी तक खराडकाव्यों में अधिकाशतः वर्णानात्मक तत्व ही प्रमुख मिला, किन्तु नरोत्तमदास के 'सुदामाचिरित' में संवादात्मक शैलों में खंडकाव्य की रचना हुई है। शैली में प्रस्तुत खराडकाव्य की मर्मस्पिशता बढ़ गई है। साथ ही जहाँ किव को कथा का वर्णन इतिच्तात्मक शैलों में करना अभीष्ट रहा है, वहाँ उसने दोहे छुन्द का प्रयोग किया है। अन्यत्र किवत्त-संवैया की पद्धति का आश्रय लिया है। दोहे छुन्द की योजना ने कथा 'सूत्र' को आगे प्रवाहित किया है। किव ने उपमा, रूपक, उत्प्रचा आदि अलंकारों के सहज प्रयोग द्वारा खराडकाव्य के कलापच्च को भी सुन्दर बनाने की चेष्टा की है। परन्तु काव्योचित सौन्दर्य के लिये सचेष्ट होते हुए भी हृदय के उन्मुक्त अभिन्यंजन की ओर ही किव का भुकाव है। यहीं कारण है कलापच्च के साथ यहाँ भावपच्च का सुन्दर मिश्रण भी हो गया है।

पृथ्वीराज ने इन सभी कवियों से भिन्न खरडकाव्य का रूप प्रस्तुत किया जिसमें एक प्रकार से संस्कृत की अलंकृत एवं कलात्मक प्रम्परा का पुनस्द्वार हुआ। 'बेलिकिसन रुक्मिणी री' काव्यरूप की दृष्टि से बिल्कुल संस्कृत के खंडकाव्यों की ही पदिति पर रचा गया है। श्रतः यह तुलसी के खगडकाव्य की तुलना में श्रिधिक कलापूर्ण शैली का खगडकाव्य है।

'बेलिकिसन रिनमनी री' भागवत दशम स्कंध के अन्तर्गत आई हुई रिनमणीहरण की कथा के आधार पर रचा हुआ अलंकत खरडकांच्य है। नन्ददास ने अपने 'रिनिमणी मंगल' में इसी कथा को लिया, किन्तु जितनी कलात्मकता 'बेलि' में है उतनी 'रिनिमणी मंगल' में नहीं। पृथ्वीराज के समन्न संस्कृत के काव्यों की परंपरा वर्तमान थी। फलतः खंडकांच्य की आरंभ मंगलाचरण, परमेश्वर स्तुति और सरस्वती बंदना से होता है। इतना अवश्य है कि यहाँ समों का बंधन नहीं। संस्कृत के कवियो की ही माँति कि आरंभ में अपनी असमर्थता एवं पिछले कवियों के प्रति अपनी कृतज्ञता भी प्रकट करता है। इतनी बड़ी भूभिका के उपरांत कि दिमणी के श्रीसवकाल से लेकर यौवनावस्था का वर्णन बड़े ही अलंकत स्व में करता है।

प्रस्तुत खरडकाव्य में युद्ध-वर्णन विस्तार में हुन्ना है न्नौर कहीं कहीं वह वर्णन वीमत्स रस से युक्त होने के कारण भक्तिपूर्ण खरडकाव्य में दोष ला रहा है।

खरडकाव्य का अनितम अंश शुद्ध कलात्मकता की भावना से निर्मित है। बजवासी दास के 'बजिवलास' में तुलसी के 'मानस' की खेली का पूरा-पूरा अनुगमन किव ने किया। अस्तु विषय की दृष्टि से तो उपर्युक्त सभी खरडकाव्यों में भक्तिभावना का प्राधान्य है किन्तु रूप की दृष्टि से प्रत्येक किव की रचना अपनी भिन्न विशेषताएँ लिए हुए है।

(२) देशी या विदेशी काव्य-परंपरा से उद्भूत साहित्य मर्मज्ञ के लिये लिखित परवर्ती खंडकाव्य

खरडकाव्य के प्रथम मेदान्तर्गत ऐसे खरडकाव्यों की चर्चा हुई जो लोक से उद्भूत हुए श्रीर लोकरंजन के ही उद्देश्य से निर्मित भी हुए। ये खरडकाव्य प्राथमिक एवं मध्यकाल के लगभग ही रचे गए। इसी मध्यकाल के परवर्ती खरडकाव्यों की प्रवृत्तियों को देखते हुए कुछ तो साहित्यिक परंपरा पर निर्मित खरडकाव्य लिखे गए, कुछ में प्राचीन रौली का ही अनुगमन मिला श्रीर कुछ बिलकुल नवीन रौली पर निर्मित हुए। इन मवीन रौली पर रचे गए खरडकाव्यों पर विदेशी रौली का प्रभाव भी दिखाई पड़ा।

१. 'बेलिकिसन रुक्तिम्या री'—पृथ्वीराज राठौर, संपादक रामसिंह सूर्यकरसाः ्ः पारीखन्छन्द नं० १२०,१२१,११८ ना० प्र० संवत् १६३१ ः ०००

विकास कम की प्रथम श्रवस्था में खरडकाव्य लोक से प्रेरित हो. लोक के लिये निर्मित हुआ। इस अवस्था में भी प्रथम तो किव का व्यक्तित्व गौग रूप में मिला और बाद में कवि के अचेत होने पर कला की भावना से खरड-काव्य रचे गए। किन्त विकास-क्रम की इस प्रथम अवस्था में इन दोनों प्रमुख प्रवृत्तियों के रहते हुए भी खरडकाव्य पूर्ण रूप में विकसित नहीं हो पाता । सञ्चा विकास तो आगे चलकर विकास कम की इसी दितीयावस्था में होता है जब खरडकाव्य-रचना उस सचेत कलाकार द्वारा होती है जिसमें कला की भावना अत्यधिक जामत हो उठती है। यहाँ कवि की लेखनी साहित्य के मर्म जाननेवाले सहृदय पाठक को सामने रखकर चलती है। श्रस्त क्या भाषा, क्या भाव और क्या शैली, क्या अलंकार सभी हृष्टियों से यहाँ परिष्कार हो जाता है। सच्चा शैली का निखार यहीं आकर होता है। किन्तु इस द्वितीय अवस्था में भी पुनः हमें दो अवस्थाएँ दृष्टिगोचर होती हैं। प्रथम श्रवस्था में पर्याप्त कलापूर्याता श्रीर व्यक्तित्व की भलक खरडकाव्य में मिलने पर भी शैली असकी हमें पनः उसी प्राथमिक काल की याद दिला देती है जब कि वीरोल्लास भरे खरडकाव्यों की रचना हुई। किन्तु श्रागे चलकर बिलकुल नवीन शैली के खर्डकाव्यों का विकास हुआ।

जिसे शैली का सच्चा निखरना कहा जाता है वह श्रागे चलकर श्राधनिक काल के खरडकाव्यों में परिलचित हुआ। किव का व्यक्तित्व उसकी कला में रह-रहकर अलक तो उठा. पर साथ ही कवियों ने विविध विषयों को लेकर अपनी लेखनी उठाई। इतना ही नहीं, प्राने विषयों को भी यदि उन्होंने लिया तो उन्हें इस रूप में दाला कि प्राचीनता में नवीनता के पुर ने उस प्राचीन इतिवृत्त में नवजीवन डाल दिया । यहाँ कवि का ध्यान वस्तु की श्रोर उतना नहीं रहा जितना उसे कलापूर्ण ढंग से सँजोने की श्रोर। कल्पना-शक्ति ने यहाँ अपूर्व सौन्दर्य सृष्टि की । भाषा में शब्दों के लाचि एक प्रयोग, उनके द्वारा ध्वन्यर्थ व्यंजना श्रीर सुन्दर प्रतीक-विधान द्वारा काव्य का सौष्ठव अधिकाधिक मात्रा में आता हुआ दिखाई पड़ा। क्रमशः कवियों ने वर्णानात्मकता के आग्रह को बहुत ही कम कर दिया और खरडकाव्यों में बौद्धिकता का पुरु भी श्राने लगा । कथा का श्राधार-मात्र लेकर कवियों ने ऐसे मनोवैद्यानिक दङ्ग से हृदयं की खुली मुँदी प्रवृत्तियों को प्रकाश में लाने का प्रयत्न किया कि खरडकाव्य का बिलकुल ही स्वरूप-परिवर्तन हो गया । धीरे-घीरे जब कथा का आग्रह बहुत कम होता गया तब अनेक भावभंगिमाओं के साथ कवि पात्रों के मनोवैज्ञानिक संघर्ष एवं श्रन्तर्द्वन्द्र को ही लगडकाव्य

में प्रस्तुत करने लगे । विषय की दृष्टि से पर्याप्त नवीनता तो दिखाई पड़ी, किन्तु आधुनिक काल में आकर विषय भले ही उतना नहीं बदला हो उसको अभिन्यंजित करने की शैली अवश्य बदल गई। इस शैली में युग की गीतोन्मुख प्रवृत्ति का पूरा-पूरा प्रभाव पड़ा और खरडकाव्य में भी गीतात्मकता का पुट आ गया और उसका रूप भी बहुत परिवर्तित हो गया।

विषय की दृष्टि से खरडकान्यों की विभाजन शैली प्रायः अपूर्ण ही रहती है, क्योंकि उसमें एक निश्चित सीमा-रेखा खींचना किन्न होता है। तो भी विषय के अनुरूप ही शैली को जन्म मिलता है और विषय एवं शैली मिलकर कान्यरूप का निर्माण करती हैं, अतः इस दृष्टि से कुछ खरडकान्य पीराणिक चित्रों को लेकर निर्मित हुए, कुछ ऐतिहासिक और कुछ काल्पनिक चित्रों को लेकर प्रणीत हुए। कुछ अन्य खरडकान्य महान् व्यक्ति के प्रति अद्धानिवेदन की भावना को लेकर भी रचे गए। शैली की दृष्टि से इन परवर्ती खरडकान्यों में कुछ कान्यरूप तो पुरानी परम्परा को अपनाए हुए हैं और कुछ नवीन शैली में निर्मित हैं।

(१) प्राचीन शैली

पुरानी परम्परा पर निर्मित खरडकाव्यों में दो मुख्य वर्ग दिखाई पड़ते हैं—पहला तो वह जो वीरगाथाश्रों की 'रासो' शैली में लिखा गया श्रीर दूसरा वह जो वीरगाथाश्रों की शैली को स्पर्श करते हुए स्वतन्त्र शैली में निर्मित हुआ।

(क) 'रासो' पद्धति पर रचे हुए खरडकाव्य वीरपूजा की मावना से लिखे गए। इनकी कथावस्तु का चयन भी ऐसे ही वीरसात्मक प्रसङ्कों से पूर्ण प्रेम-कथाओं के बीच से ही हुआ जिनमें वीरस्त के साथ साथ श्रङ्कार का पुट भी मिलता गया। ऐसे खरडकाव्यों की शैली वर्णनात्मक होती है और घटनाचक ऐसा होता है जिससे पाठक की साकांच्या बराबर बनी रहती है और वह उत्सुक होकर 'आगे क्या हुआ' यह जानने के लिये व्यम हो जाता है। सच पूछा जाय तो इन खरडकाव्यों में काव्यरूप की दृष्टि से विकास के चिन्ह बहुत कम हैं और किवयों ने अपने आअयदाताओं की प्रशंसा में ही अधिकतर ये खरडकाव्य लिखे, जिनको विरुदावली कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी। सदन का 'सुजानचरित' जोधराज का 'हम्मीर रासो', चन्द्रशेखर का 'हम्मीरहठ', केशव का 'वीरसिंह देवचरित' आदि खरडकाव्य हसी के अन्तर्गत आते हैं।

जोधराज ने 'हम्मीर रासो' में रखयामीर के राजा हम्मीरदेव की बीरता

की प्रशंसा में बीर रस का यह खरड़काव्य निर्मित किया | कवि ने रचना की मूल प्ररापा की ऋोर आरम्म में ही संकेत किया है:—

नृप एक समय दरबार माँ हि, रासो हमीर कहि सुन्यो नाहि। नृप प्रश्न करिय यह उमें बात, सब कही वंश उत्पति सुतात। अस कही साहि हम्मीर बैर, किहिं भांति कंक बङ्यो सु फेर।।

इस प्रकार वीरपूजा की भावना वीरभावात्मक खण्डकाव्यों की एकमात्र विशेषता है। यही कारण है खण्डकाव्य का बाह्य रूप बिलकुल 'रासो' की शैली पर निर्मित हुन्ना है। परन्तु प्रस्तुत खण्डकाव्य में सगों का बंधान नहीं, केवल बीच बीच में श्रावश्यक प्रसंगों का उल्लेख शीर्षक रूप में किया गया है श्रीर हम्मीर तथा श्रावाउद्दीन के इतिहास-प्रसिद्ध युद्ध में कल्पना द्वारा ऐसे प्रसंगों की उद्भावना की है जिससे कथा श्रागे प्रवाहित होती गई है। वीर के साथ साथ श्रुक्कार-रस का मिश्रण 'रासो' पद्धित के खण्डकाव्यों की विशेषता है। इसमें भी हमें यह मिश्रण मिलता है। परन्तु पद्य के बीच-बीच में गद्य का प्रयोग खण्डकाव्य के प्रवाह को विकृत भी कर रहा है। श्रातएय रूप की दृष्टि से यहाँ कोई नवीनता नहीं मिलती।

सूदन का 'सुजान चरित' भी वीरभावात्मक खण्डकाव्यों की पद्धित पर निर्मित हुआ है जिसमें किन ने अपने आश्रयदाता सुजान सिंह के सात ऐति-हासिक युद्धों का वर्णन बड़ी ही वर्णनात्मक शौली में किया है। यहाँ वीर-रस को ही प्रमुखता दी गई है, परन्तु वीर-रस के प्रसंगों में किन का ध्यान केवल शब्दों के प्रयोग की आरे ही अधिक रहा है:—

भड़ धध्धरं धड़ धध्धरं । भर भभभरं भर भभभरं ।
श्चर रर्र श्चर रर्र । सर रर्र सर रर्र । [(जंग ६, पृ० ४५५)हिन्दी
के किव श्चौर काव्य, ग० प्र० दिव० भा० १]
इस प्रकार प्रस्तुत खरडकाव्य भी रूप की दृष्टि से विकसित शैली का द्योतन
नहीं करता ।

चन्द्रशेखर के "हम्मीरहठ" में सूदन जैसी चमत्कृति उसके युद्ध-वर्णन में नहीं मिलती तथापि हम्मीर और ऋलाउदीन के बीच होनेवाले युद्ध को जो कथा का रूप खरडकाव्य में मिला है, उसमें काव्यरूप की दृष्टि से ऋषिक मौलिकता नहीं मिलती।

१. हम्मीर रासो-जोधराज—संपादक श्यामसुन्दर दास, ना० प्र० सभा, काशी, संवत् १६०८, पृष्ठ ३

[ल] दूसरे वर्ग के खरडकाव्य, वीरगायात्रों का स्पर्श त्रपनी वर्णनासंकता में करते हैं, जिनमें विषय-निर्वाचन उन्हों के समान प्रेम त्रीर युद्धमय प्रसंगों के बीच से ही किया गया; किन्तु ये खरडकाव्य 'रासो' को शैली
के सहशा वर्णन-विस्तार को नहीं अपनाए हुए हैं। इनका आकार बहुत
छोटा है और काव्यत्व इनमें अधिक है। नाटकीय तत्व कथा की वर्णनासमकता में यहाँ अधिक मिलता है और कथा के प्रस्पयन में अनुपात का ध्यान
भी यहाँ तुलना में अधिक रखा गया है। किसी किसी खरडकाव्य में तो शैली,
भाषा आदि का सौधन बहुत मिलता है और प्रायः सभी खरडकाव्यों में
देशभिक्त की भावना प्रमुख मिलती है। किसी ने यहाँ पर बीच बीच में वाचकवृन्द को उसी प्रकार सचेत किया है जिस प्रकार 'आल्हा' जैसे वोरभावात्मकः
खरडकाव्य में यह प्रवृत्ति मिलती है। समुचित रूप से देखा जाय तो ये
खरडकाव्य अधिक परिष्कृत शैली में रचे गए हैं। मैथिलीशरस्य गुप्त के 'रंग में भंग', 'विकटभट', 'सिद्धराज', 'पलासी का युद्ध', सियारामशरस्य का
'मौर्यविजय', आदि आधुनिक युग के काव्य इसी शैली के खरडकाव्य हैं।

गुप्तजी के 'रंग में मंग' में सर्ग विधान नहीं किया गया है। कथा बड़े ही इतिवृत्तात्मक रूप से चलती है जिसमें बूँदों के राजा वीर सिंह के माई लाल सिंह की कन्या के विवाह का वर्णन है। वर-वधू पद्ध में धोर युद्ध की प्रथा 'आल्हा' में मिलती है। किव ने इसी शैली में गीतिका छुन्द के प्रयोग द्वारा प्रस्तुत खराड़काव्य को बड़े ही नाटकीय ढंग से रचा है। नाटकीय शैली में कथोपकथन का सौन्दर्य अपूर्व है।

इसी नाटकीय शैली में 'विकटमट' की भी रचना हुई है। सबसे बड़ी विशेषता इसकी वीरयुगीय वातावरण के निर्माण करने में है। अतुकांत छुन्दों में पात्रों के कथोपकथन द्वारा कथा बड़े ही सुंदर दक्क से अपने भावीत्कर्ष पर पहुँच जाती है, जहाँ एक छोटे से वीरबालक की निर्मीकता का प्रदर्शन इस काल्पनिक खरडकाव्य में किन ने किया है। कथोपकथन की शैली में नाट-कीय तत्त्व यहाँ अधिक नियोजित हुआ है। इसी प्रकार गुप्तजी के अन्य खरडकाव्य 'पलासी का युद्ध', 'सिद्धराज' आदि वीरभावात्मक खरडकाव्यों की शैली पर निर्मित हुए हैं। सिरायामशरण गुप्त का 'मौर्यविजय' भी ऐसा ही खरडकाव्य है।

(२) नवीन शैली के खण्डकाव्य

नवीन शैली में सचित खंगडकाव्यों में श्राकर किन के काव्यत्व का पूर्ण श्रामास मिल जाता है। ये खंगडकाव्य श्रात्यिक विकसित श्रवस्था के द्योतक भी हैं। काव्यरूप का पूर्ण परिकार यहीं श्राकर हुआ और विविध शैलियों में खरडकाव्य निखर उठा। यहाँ भी बाह्य रूप की दृष्टि से प्रमुख दो प्रकार दिखाई पड़े, (क) ऐसे खरडकाव्य जो विस्तृत वर्णनात्मक शैली में लिखे गए और (ख) दूसरे वे जो संज्ञित प्रभावात्मक शैली में प्रणीत हुए। (क) विस्तृत वर्णनात्मक शैली

जिन खरडकाव्यों का निर्माण विस्तृत वर्णनात्मक शैली में हुआ उनके बाह्य आकार को देख उनके महाकाव्य होने का आरोप किया गया। इन खंडकाव्यों में वर्णन शैली का विस्तार, वस्तुतः महाकाव्य जैसा होने के कारण ही ऐसे संदेह का कारण हुआ। अन्यथा काव्यानुभूति की छानबीन की जाय तो वह जीवन के किसी एक खरड से अथवा किसो घटना विशेष से ही मिलती हुई दिखाई पड़ेगी। श्यामनारायण पांडेय का 'हल्दीघाटी', 'जौहर', और गुरुभक्त सिंह का 'न्रजहाँ' ऐसे ही खरडकाव्य हैं जिनमें प्रथम दोनों खरडकाव्यों की शैली वीरभावात्मक खरडकाव्यों के समान कुछ सम्य रखती हैं यह सम्य उनकी आजिस्तिता में है। 'न्रजहाँ' अपने वृत्त के अनुरूप प्रेम-प्रधान होने के कारण अत्यधिक भावपूर्ण है। उसकी शैली विषयान नुरूप कोमल स्पन्दन से आपूर्ण भी है। काव्यरूप की दृष्टि से इसमें नवीनता यह है कि गद्य में जो शैली उपन्यास की होती है मानो उसी शैली में यह पद्यबद खरडकाव्य रचा हुआ है। साथ ही इसमें काव्यत्य भरपूर है।

विस्तृत वर्णनात्मक शैली में लिखे गए खरडकाव्य में काव्यत्व का स्फुरण श्रिषिक है। 'हल्दीघाट' श्रीर 'जौहर' में क्रमशः प्रताप श्रीर पिडानी की चारित्र्यगत महानता का दिग्दर्शन उनकी प्रसिद्ध घटनाश्रों द्वारा निर्दिष्ट है। कथावस्तु प्रत्येक सर्ग में बड़े ही सुव्यवस्थित ढंगसे शृंखलाबद्ध रूप में प्रवाहित हुई है। घटनाश्रों के साथ पात्रों के चरित्र का सुन्दर श्रंकन भी साथ-साथ होता चला है। यहाँ श्राकर खरडकाव्य में भाव, भाषा एवं विधान तीनों का उत्कर्ष दिखाई पड़ा।

गुरुभक्त सिंह की 'नूरजहाँ' में प्रकृति के सुन्दरतम चित्रों की पृष्ठभूमि पर प्रेमकथा का श्रंकन बड़ी ही काव्यत्वपूर्ण शैली में हुआ है। श्रभिव्यंजना की प्रौदता भी यहाँ आकर दिखाई पड़ी। वस्तुवर्णन, भावव्यंजना और संवाद तीनों का सुन्दर रूप इस खरडकाव्य में वर्तमान है।

न्रजहाँ की कथावस्तु में सलीम श्रीर न्रजहाँ के प्रेम की विख्यात कहानी बड़े ही प्रबन्धात्मक रूप में श्राद्यन्त श्रठारह सर्गों में समाप्त हुई है। कथावस्तु का सूत्र छोटा है जिसमें सलीम श्रीर न्रजहाँ के प्रेम में श्रसफलता तथा बाद

में पुनः उसकी सफलता का चित्र है। किन ने श्रपनी कल्पनात्मक प्रतिभा द्वारा ऐसे प्रासंगिक प्रसंगों की उद्भावना की है जो प्रधान प्रसंग को श्रप्रगामी कर रहे हैं। यही कल्पना पंचम सर्ग में प्रकृति के सुन्दर चित्रण के रूप में दिखाई पड़ती है। कथोपकथन की सजीवता का कारण भी किन की यही प्रतिभा है श्रीर इसी के बल पर किन ने खरडकाव्य में मानव मनोवृत्तियों का सहजतम उद्घाटन भी किया है। सम्पूर्ण खरडकाव्य में शैली की दृष्टि से एक नवीनता यह है कि इसकी रचना में उपन्यास की शैली का श्राभास मिलता है। इन्हीं विशेषताश्रों को लेकर नूरजहाँ रूप की दृष्टि से श्रनुपम खरडकाव्य दै।

(ख) संचिप्त प्रभावात्मक शैली

इस शैली में जिन खरडकाव्यों की रचना हुई वे एक तो सर्गवद्ध शैली में श्रौर दूसरे सर्गविहीन शैली में रचे गए हैं।

सर्गवद्ध शैली में कुछ खरडकाव्य इतिवृत्तात्मक होते हुए भी श्रत्यन्त भावात्मक शैली में निर्मित हुए हैं। इनमें गुप्तजी का 'जयद्रथवघ', 'शकु--तला', रामनरेश त्रिपाठी के 'स्वप्त', 'मिलन', 'पथिक' जैसे खरडकाव्य श्राते हैं। कुछ खरडकाव्यों की शैली रीतिकालीन श्रोजपूर्ण शैली की याद दिलाती है। रत्नाकर के 'गंगावतरण', श्रीर 'हरिश्चन्द्र' इसी में परिगणित होते हैं। दूसरी श्रोर कुछ खरडकाव्य मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की नवीन शैली को लेकर विरचित हुए हैं। इनमें सर्गों का बन्धान भी नवीन ढंग पर हुश्रा है। गुप्तजी के 'नहुष' की शैली ऐसी नवीन शैली है।

सर्गबद्ध शैली के उपर्युक्त सभी खरडकाव्यों में काव्यस्प की दृष्टि से
मौथलीशरण गुप्त के 'नहुष' की शैली महत्वपूर्ण है। कारण यह कि अन्य
खरडकाव्यों की कथावस्तु बड़े ही साधारण ढंग से सभों में विमक्त होकर
खरडकाव्य के रूप में प्रस्तुत हुई है। किन्तु 'नहुष' में इस दृष्टि से नवीनता
है। यहाँ सभों का बन्धान प्रमुख पात्रों एवं घटनाओं के आधार पर हुआ है।

'नहुष' में पौराणिक इतिवृत्त को लेकर गुप्तजी ने केवल राजा नहुष
के उत्थान और पतन को ही दिखाने की चेष्टा नहीं की है। अपितु उसके
द्वारा मानव के उत्थान-पतन के निरन्तर चलनेवाले चक्र को दिखा
कर निराशा के भीतर ही आशा के सूत्र को व्याप्त दिखाया है। जहाँ
मनुष्य ऊँचा उठ कर भी अतल गहराई में गिर सकता है, वहाँ उसकी उस
अधोगित में उसके उद्वागामी विकास के लिए तिनके सहारा भी उपलब्ध है।
श्वात-शत बार गिरकर भी मानव की महत्वकांद्वा उसे उच्च पद की अभि-

लाषा से रहित नहीं कर पाती । मानव जीवन में जब यही मावना बद्धमूल हो जाती है, तब विजय उसके आगे अपने आप विखर पहती है। 'नहुष' जैसे पौराणिक आख्यान को इस नवीन आँखों से देखने वाले गुप्तजी ने बढ़ें ही नवीन ढंग से उसे खरडकाव्य में सँजीया भी है। सम्पूर्ण काव्य शची और नहुष के मानसिक घात-प्रतिघातों, हृदय के अन्तर्हन्हों से आपूर्ण है। कथातमकता का आग्रह यहाँ बहुत गौण है।

काव्यरूप की दृष्टि से प्रस्तुत खरडकाव्य का परिगणन विचारात्मक खरडकाव्यों की श्रेणी में ही होता है। किन ने मंगलाचरण से इसका आरम्म अवश्य किया है जो गुप्तजी के प्रत्येक काव्य की अपनी विशेषता है। 'नहुष' खरड से आरम्भ होकर उसके 'पतन' तक सब मिलाकर सात सर्ग या खरड हैं। इन्हीं के बीच नहुष का उत्थान और पतन आंकित है। शची और नहुष के हृदयोद्गार बहुत ही स्वामाविक रूपमें अंकित हुए हैं। नहुष के पतन पर उसके उद्गार बड़े ही सजीव हैं—

श्राज मेरा मुक्तोजिभत हो गया है स्वर्ग भी, लेके दिखा दूँगाकल मैं ही श्रपवर्ग भी। तन जिसका हो मन श्रौर श्रात्मा मेरा, चिन्ता नहीं मुभे हैं उजेला या श्रुपेरा।

फिर भी उठूँगा श्रीर बढ़के रहूँगा मैं, नर हूँ, पुरुष हूँ मैं, चढ़ के रहूँगा मैं।

[नहुष, पृष्ठ ३६];

इसी प्रकार पात्रों के अपने उद्गारों द्वारा सम्पूर्ण कथा का अंकन इस खरडकाव्य को एक नवीन वर्ग में रखता है। क्या छन्द, क्या शैली, सभी दृष्टि से यह खंडकाव्य नवीनता लिए हुए है। किन ने पुरानी कथा को मनो-वैज्ञानिक विश्लेषण के इस नवीन आवरण से सुशोभित कर जिस रूप में प्रस्तुत किया है उसमें कथा पुरानी होकर भी पुरानी नहीं लगती। यहाँ इति-हृत प्रवन्धात्मक रूप में नहीं गुम्फित है, बल्कि नहुष और शची के दृद्य और मस्तिष्क की कथा प्रवन्ध रूप में बद्ध है। काव्यरूप की दृष्टि से यही इसकी विशेषता है।

सर्गविहीन शैली में रचित खरडकाव्य भी कुछ तो इतिवृत्तात्मक हैं, कुछ बौदिक प्राधान्य से युक्त । गुप्तजी के त्रिपथगा के अन्तर्गत आए हुए तीनों खरडकाव्य 'बकसंहार', 'बन वैभव' श्रीर सैरन्ध्री इतिवृत्तात्मक शैली में हैं। उनकी पंचवटी' में काव्यस्व श्रिधिक है। निराला के 'तुलसीदास' में मानव के श्रन्तरतम का बड़ा ही मनोवैज्ञानिक विश्लेषण कवि ने किया है, जहाँ बौद्धिकता का श्राग्रह श्रिधक है।

सर्गविहीन खराडकाव्यों में गुप्तजी की 'पञ्चवटी' श्रत्यधिक काव्यत्वपूर्ण है श्रीर यहाँ प्रकृति-वर्णन एवं कथोपकथन का सौन्दर्य भी श्रनुपम है। किन्तु स्र्यंकान्त त्रिपाठी 'निराला' का 'तुलसीदास' श्रीर 'राम की शक्ति पूजा' रूप की दृष्टि से श्रिधिक महत्वपूर्ण हैं।

त्राधुनिक युग की गीतात्मकता में कथा का तत्व नाम मात्र को रह गया है। निराला ने विश्ववंद्य तुलसी के जीवन की महत्वपूर्ण घटना की लेकर बड़े ही मनोवैज्ञानिक रूप में इस खरडकाव्य की रचना की है। कथा की पूर्ति इसी मनोवैज्ञानिक विश्लेषण द्वारा हो गई है और कथा तो पृष्ठभूमि में त्राचन्त प्रवाहित हो रही है, किन्तु साथ ही रहस्यवाद की धारा भी उसके साथ-साथ वह रही है। नायक तुलसी के हृदय और मस्तिष्क के उथल-पुथल को एक एक करके उद्याटित करने के लिए कथा का आंशिक रूप ही प्रस्तुत करना किव का एकमात्र ध्येय बना है। इसी नवीन मनोवैज्ञानिक शैली में खरडकाव्य को रचकर किव ने उस महान व्यक्ति के प्रति श्रद्धा-निवेदन ही प्रस्तुत किया है। इसी श्रद्धा की भावना से उसने तुलसी के जीवन की उस महत्वपूर्ण घटना में एक उच्च मार्मिक तथ्य देखा है, जिसके ही कारण तुलसी ऊपर को उठते हुए चले गए। इस उच्च अवस्था पर तुलसी क्योंकर पहुँचे और किस प्रकार उन्होंने अपनी दुर्बलताओं पर विजय प्राप्त कर ली, इसी को मनोवैज्ञानिक ढंग पर किव ने इस खरडकाव्य में चित्रित करने का प्रयत्न किया है।

गुप्तजी के 'नहुष' में इसी मनोवैज्ञानिक शैली का हमें परिचय मिला, किन्तु वहाँ किव ने अपनी अोर से कुछ भी नहीं कहा । यहाँ किव को वर्णन का आग्रह भी है। खराडकाव्य का आरंभ प्रकृति वर्णन से होता है। कमशः किव बाह्य प्रकृति के साथ अन्तः प्रकृति का भी चित्रण करता गया है। बाह्य क्रियाकलापों का स्त्रधार मनुष्य का अन्तर्जगत है। तुलसी के जीवन में जो महत्वशाली घटना घटी वह अन्तरतम के कितने सतहों को पार करने के पश्चात् कार्य में परिण्त हुई, उसके लिये उनके हृदय और मस्तिष्क में कितनी आँ धियाँ उठीं, उसका क्रमिक विकास इस खराडकाव्य में प्रदर्शित है। अतः विचारात्मक खराडकाव्य का यह दूसरा नवीन खराडकाव्य कहलाता है।

श्राजके गीतोन्मुख युग में खगडकाव्य वस्तुतः एक नवीन बाना पहन कर

प्रस्तुत हुन्ना है। उसमें श्रव इतिवृत्तात्मकता का त्राधार मात्र अपेचित है। इसी हलके से कथासूत्र को कवि लेकर ग्रब उसमें से कुछ नवीन तथ्य हुँद निकालना चाहता है। पात्रों की जीवन-कथा की श्रन्यान्य परिस्थितियों के अनुरूप मानसिक संघर्ष एवं हृदय के अन्तर्द्धन्द्रों को दिखाना कवि का लच्य बनता जा रहा है। यही नहीं, यदि कवियों ने पुराने वृत्त भी लिये तो केवल इतिवृत्तात्मक ढंग से उसे प्रस्तुत न कर, नवीन श्राँखों से उसे देखकर प्राचीन में नकीनता का पुट उन्होंने दिया है। गुप्तजी के 'नहुष' श्रीर निराला के 'तुलसीदास' जैसे खरडकाव्यों में प्रख्यात कथाश्चों को कितने नवीन ढंग से रखने का प्रयास किया गया है, यह उसका बाह्यरूप ही नहीं, श्राभ्यंतरिक भावव्यंजना पद्धति भी बता रही है। इनमें कथासूत्र में से ऐसे मार्मिक बिन्दुओं को ढूंढ़ निकाला है जिनमें हृदयजगत के अर्न्तद्वन्द्व श्रीर मानसिक भूमि के अन्यान्य संघर्षों को प्रकट करने का पूरा-पूरा अवसर कवियों को मिल गया है। वस्तु के इस नवीन संघटन में काव्यरूप आकार में छोटा तो हो गया है किन्तु प्रभावात्मकता उसकी उतनी ही बढ़ गई है। स्त्राज का खराडकाव्य रूप की दृष्टि से बहुत वदल चुका है । उसने काव्यरूप की दृष्टि से सचमच विकास किया है।

षष्ठ अध्याय

खंडकाव्य का स्वरूप

प्रवन्ध-काव्य में एक श्रोर तो महाकाव्य श्राता है श्रौर दूसरी श्रोर खराड-काव्य । खरडकाव्य प्रलंबकालाश्रयी च्यां की अनुभूति की अभिव्यंजना है। उसका परिगण्न प्रबन्धकाव्यान्तर्गत होता है। किन्तु जीवन के ये प्रलम्बित त्त्या जीवन के विस्तार के अनुरूप आपस में भिन्न होने के कारण कभी एक स्थान पर खराडकाव्य को जन्म देते हैं, कभी महाकाव्य को । महाकाव्य संपूर्ण जीवन को आश्रय करने वाला है, खरडकाव्य उसके एक ही पद्म की लेकर चलने वाला है। गद्य-चेत्र में जो अन्तर उपन्यास और कहानी में है, वैसा ही भेद महाकाव्य श्रीर खरडकाव्य में पाया जाता है। कहानी में जीवन के किसी एक मर्मस्पर्शी पत्त की अनुमूति अभिव्यंजित होती है, तो उपन्यास संपूर्ण जीवन की अनुमृति की अभिन्यंजना है। एक का चेत्र छोटा होता हुआ भी पूर्ण है, तो दूसरा विस्तृत होकर अपने में पूर्ण है। ठीक इसी प्रकार खरडकाव्य यद्यपि जीवन के एक ही अग्रंग को लेकर चलता है तथापि वह अपने में पूर्ण होता है, और उसकी अनुभूति भी पूर्ण होती है। जिस प्रकार कहानी श्रौर उपन्यास का भेद श्राकार का ही भेद होकर प्रकार का भी भेद होता है, और उपन्यास का छोटा रूप न तो कहानी ही बन सकता है, न कहानी का बृहदाकार उपन्यास ही, उसी प्रकार महाकाव्य का एक ग्रंश, जिसमें जीवन की एक भलक भर मिल रही हो, श्रलग रखकर खराडकाव्य कदापि नहीं बन सकता श्रीर न तो खराडकाव्य बड़े श्राकार में होकर महाकाव्य ही बन पाता है। वास्तव में देखा जाय तो महाकाव्य में जब कवि की अनुभूति प्रतिभा के सहारे अपनी उच्चतम अवस्था को पहुँच जाती है, तब उसमें जीवन की सर्वा गपूर्णता के अनुरूप सर्वविध महत्ता आ जाती है, जिससे उसका रूप बहुत ही भव्य हो जाता है। किन्तु खएडकाव्य में किव की अनुभूति उस विश्व-कल्पना की चोटी पर नहीं पहुँच पाती।

उसमें जीवन का एक ही खरड लिया जाता है, किन्तु वह खरड अपने में स्वतः पूर्ण होता है।

खरडकाव्य के 'खरड' शब्द का यह अर्थ कदापि नहीं कि वह विखरा हुआ अथवा किसी महाकाव्य का एक खरड है। प्रत्युत यह 'खरड' शब्द उस अनुभृति के स्वरूप की छोर संकेत करता है जिसमें जीवन अपने संपूर्ण रूप में कित को न प्रभावित कर, आशिक या खरड रूप में ही प्रभावित करता है। खरडकाव्य में अनुभृति का कोत जिस जीवन खरड से आता है वह जीवन अपने में पूर्ण होता है और वह अनुभृति भी उसी भाँ ति अपने में पूर्ण होती है। जब अनुभृति का विन्दु जीवन के एक पत्त में जाकर स्थिर हो जाता है तब अभिव्यक्ति का रूप भी जीवन के एकपची विस्तार के अनुरूप अधिक नहीं हो पाता—तभी खरडकाव्य का बाह्य शरीर भी प्रायः छोटा ही होता है। यह अनुभृति सभों के कितने ही विशाल पट पर क्यों न अभिव्यक्त की जाय, जब भी अभिव्यक्त होगी उसका स्वरूप खरडकाव्य का ही होगा। कारण यह कि उसमें उतनी ही सामग्री प्रस्तुत करने की चमता होती है जितनी एक जीवन-खरड से मिल सकती है।

खरडकाव्य का रचयिता महाकाव्यकार की भाँति श्रपनी उस सारप्राहिसी प्रतिभा के बल पर युग के बीच से किसी महत् चरित्र की हूँ द कर, उसकी धर्वा गपूर्ण प्रतिष्ठा कर, युग को कोई महत् सन्देश नहीं देता । वह तो कभी किसी पौराणिक या इतिहासप्रसिद्ध चरित्र के जीवनांश को श्रौर कभी कभी कल्पना द्वारा प्रतिष्ठित चरित्र के जीवन-खरड को लेकर ही काव्य निर्माण करता है। किन्तु उसकी इस अभिव्यंजना में अनेक परिस्थितियों में पड़े हुए मानव की अनेक अवस्थाओं का चित्रण अनिवार्य नहीं होता। यही कारण है कि खरडकाव्य उस कहानी के समान है जिसमें एक ही घटना का विस्तार श्रायन्त किया जाता है। जीवन के किसी प्रभावपूर्ण बिन्दु को लेकर कहानी का सूत्रपात होता है। उसमें समय काल और प्रभाव की एकता परमावश्यक होती है। इसी प्रकार खराडकाव्य जीवन के किसी एक विशेष अंग की अनु-भूति के बिन्दु को लेकर विकसित होता है। किन्तु वह पद्य में कहानी हो ऐसा भी नहीं। गद्य पद्य का प्रमुख भेद तो दोनों में होता ही है पर साथ ही यह भी उल्लेखनीय है कि जहाँ कहानीकार की दृष्टि अन्विति और चरमो-ल्कर्षक पर ही टिकी रहती है और अपने चरम उत्कर्ष के साथ कहानी का अन्त भी हो जाता है, वहाँ खराडकाव्य वह वर्णनात्मक प्रबन्धकाव्य है जिसमें कवि धोरे धीरे कथा का आरम्भ और विकास करता है। यहाँ अत्यधिक

प्रभावात्मक स्थल से श्रारम्भ हुश्रा जीवन, कहानी की भांति एकाएक चरम सीमा पर नहीं पहुँचा दिया जाता। खराडकाव्य का थोड़ा सा साम्य कहानी से केवल इतना ही है कि दोनों में जीवन के किसी एक ही पन्न की श्रमुमूर्ति की श्राभिव्यक्ति होती है।

संस्कृत में खराडकाव्य की उतनी व्याख्या नहीं हुई जितनी महाकाव्य की। साहित्यदर्पणकार ने उसकी परिभाषा करते हुए कहा है, 'खगडकाव्यं भवेत्काव्यस्यैकदेशानुसारि च" त्रर्थात् 'महाकाव्य के एक देश या अंश का ग्रनसरण करने वाला काव्य खरडकाव्य कहलाता है।' उसका संविधानक महाकाव्य जैसा नहीं होता । क्योंकि उसमें जीवन का एक ही पच विस्तार पाता है। फलतः उसका बाह्य स्वरूप भी छोटा होता है। अपनी कथा की प्रवद्धता में वह महाकाव्य के सदृश केवल इसी दृष्टि से साम्य रखता है कि उसमें भी एक कथा होती है जो अपने में पूर्ण होती है, तथा किव जिस जीवनवृत्त को लेकर काव्य सूजन करता है वह प्रबन्ध रूप में ही विकसिक होता है। संस्कृत में खरडकाव्य का उदाहरण 'मेघदूत' दिया जाता है। सच पूछा जाय तो 'मेघदूत' का बाह्य स्वरूप तो गीतात्मक है ही, आभ्यन्त-रिक प्रेरणा का स्वरूप भी अत्यधिक भावात्मक है। यही कारण है कि उसके बाहरी रूप में भी कवि के हृदय का उच्छ्वास ही बहता हुन्ना दिखाई पड़ता है। अनुभूति की भित्ति पर ही काव्यरूप का भवन निर्मित होता है; इस दृष्टि से 'मेघद्त' में गीतात्मक उद्रेक भले ही कथात्मक रूप में शृङ्खलाबद्ध होकर बह निकला है, तथापि उसका संकलित प्रभाव जिस रूप का निर्णय करता है वह बिलकल गीतिकाव्य का है। श्रस्तु हमारे 'खरडकाव्य' की परिभाषा भिन्न हो जाती है।

खराडकाव्य में कथांश या कथा-सूत्र का होना परमावश्यक है। इस कथा के लिये महाकाव्य की कथा की भाँ ति ख्यात या हितहासप्रसिद्ध होना श्रिनिवार्य तत्व कदापि नहीं। कारण यह कि उसका ध्येय श्रपनी कथा द्वारा कोई महत् सन्देश देना नहीं होता। कथानक के प्रणयन में उसे पूर्ण स्वतन्त्रता होती है। कभी तो वह श्रपनी कथा का निर्माता ख्रौर पात्रों का विधाता स्वयं होता है श्रीर कभी वह श्रपनी कृति के लिये ऐसे वृत्त को भी दूँद निकालता है जो पौराणिक, ऐतिहासिक श्रथवा जनप्रचलित होते हैं। श्रस्त कल्पना

१. साहित्यदर्पेण, विश्वनाथ, परि०६, श्लोक ३२६।

का जितना अधिक द्वेत्र खरडकाव्यकार को मिलता है उतना महाकाव्य-कार को नहीं।

खंडकाव्य की कथावस्तु के गठन की स्रोर ध्यान दें तो यहाँ कथा-संगठन उतना सुव्यवस्थित भी नहीं मिलेगा जितना महाकाव्य में मिलता है । महा-काव्य का सौन्दर्य इसी कथावस्तु के सुंदर एवं सुव्यवस्थित गठन पर ही निर्भर होता है । इसकी स्रावश्यकता वहाँ इसलिये स्रानिवार्य है कि उसमें जीवन के समस्त उत्थान श्रोर पतन को लेकर चलने वाला इति इस्त स्रनेक प्रासंगिक कथा श्रों को भी लेकर अपने साथ चलता है श्रोर यही कारण है कि उसमें समस्त नाटकीय संधियों की स्रानिवार्यता भी बताई गई है । इसके बिना कथा-वस्तु के तीन प्रधान श्रंगों स्रादि मध्य श्रोर स्रन्त के स्रनुपात में एक रसता नहीं स्रा पाती । किन्तु खंडकाव्य की कथा के गठन में इतना सौन्दर्य स्रानिवार्य तत्व नहीं । कारण यह कि उसमें जीवन के विविध पत्तों, समस्त उत्कर्षापक्षों का दिग्दर्शन नहीं । स्रस्तु वहाँ प्रासंगिक कथा स्रों का प्रायः स्रभाव ही होता है । कभी कभी छोटी छोटी घटनाएँ स्रवश्य उसमें प्रासंगिक रूप से स्राज्ञाती हैं, स्रन्यथा उसमें एक प्रधान कथा ही स्राद्यन्त चलती है । प्रकारान्तर से कथा के विकास में खंडकाव्यकार को इतना स्रष्टिक ध्यान नहीं रखना पड़ता कि प्रत्येक श्रंग स्रपनी स्रावश्यकतानुसार वर्णित हो ।

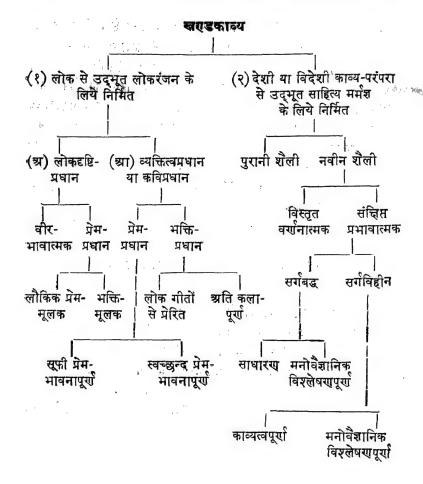
हिन्दी में उत्तरोत्तर विकास के साथ खंडकाव्य में बहुत परिष्कार होता गया श्रौर श्रागे चलकर तो श्रत्यधिक साहित्यिक खंडकाव्य रचे गये। वीरमावात्मक खंडकाव्यों श्रौर श्राधुनिक खंडकाव्यों में शैली की दृष्टि से बहुत मेद है। प्रथम प्रकार के खंडकाव्यों में कथानक श्रनेक घटनाश्रों से यदि भरा हुश्रा है तो उनमें प्रधान श्रौर श्रप्रधान के श्रनुपात का ध्यान नहीं रखा गया। प्रेम-भावात्मक खरडकाव्यों में लम्बी-चौड़ी भूमिका से काव्यारम्भ किया गया। इस प्रकार खरडकाव्यों के कुछ प्रमुख प्रवृत्तियों को देखते हुए इतिवृत्त साधारण गति से युक्त कहा जा सकता है।

संस्कृत के आचायों ने महाकाव्य की भाँ ति खण्डकाव्य की चर्चा में सर्ग-बद्धता का नियम अनिवाय नहीं बताया। महाकाव्य के लिये सर्गबद्ध होना अनिवाय तत्व है। कारण यह है कि उसमें मानव-जीवन की बहुमुखी परिस्थितियों का समावेश होता है और किव अनेक प्रासंगिक कथाओं को भी अपने साथ लेता चलता है। फलतः किव सम्पूर्ण कथा को इस प्रकार अनेक सर्गों में विभक्त करके रचता है जिससे प्रासंगिक कथाओं के सूत्र आधिकारिक कथा को बढ़ाने में सहायक हो सर्के। अतः महाकाव्य में कथा के अविच्छुक प्रवाह के लिये सगों का बंधान नितांत स्त्रावश्यक हो जाता है। किन्तु खरडकाव्य के लिये यह नियम स्त्रनिवार्य नहीं। उसकी कथा सगों में होकर भी
गूँथी जा सकती है स्त्रीर उसके बिना भी उसका प्रण्यन हो सकता है।
क्योंकि जीवन के जिस विन्छित्र स्त्रंश को स्त्रथवा घटना को लेकर किंव
चलता है, उसमें विस्तार का चेत्र बहुत छोटा होता है। फलतः खरडकाव्य
में कथा की धारा स्त्राचन्त एक रस भी चल सकती है श्रीर सगों में बँध कर
भी। महाकाव्य जिन प्रसंगों पर एक सामान्य दृष्टि डालता हुआ स्त्रागे बहुता
जाता है, उन्हीं प्रसंगों में कभी-कभी खरडकाव्य-रचिता रम जाता है।
यही कारण है कि जिन महाकाव्यों स्त्रीर खरडकाव्यों को प्रेरणा पुराणों
स्त्रथवा प्राथमिक महाकाव्यों से मिलती है, उनमें जहाँ महाकाव्यकार कथा
के सभी प्रसंगों पर समान रूप से स्त्रपनी दृष्टि डालता है, वहाँ खरडकाव्यकार उसके स्त्रन्तर्गत स्त्राई हुई किसी एक घटना को ही लेकर प्रकाश में
लाता है। स्त्रपने छोटे से कलेवर में ही खरडकाव्य की रोचकता बढ़
जाती है।

इस प्रकार खरडकाव्य की प्रेरणा के मूल में अनुभूति का स्वरूप एक सम्पूर्ण जीवन-खरड की प्रभावात्मकता से बनता है। जीवन के मर्मस्पर्शी खरड का बोधमात्र किव के हृदय में नहीं होता, प्रत्युत उसका समन्वित प्रभाव उसके हृदय पर पड़ता है। तब प्रेरणा के बल पर जो रूप खड़ा होता है वह खरडकाव्य कहलाता है। कहीं इस जीवन-खरड की विस्तार-सीमा अधिक होती है, तो कहीं उसकी परिधि छोटी होती है; जिससे खरडकाव्य का कथानक कहीं बहुत बड़ा होता है, तो कहीं बहुत छोटा। किन्तु कथा के इस विस्तार एवं संकोच के तारतम्य से खरडकाव्य की महत्ता नहीं आँकी जाती; क्योंकि जीवन के किसी एक अंग को स्पर्श करने वाला खरडकाव्य अपनी छोटी-सी परिधि में भी चमक उठता है।

खरडकाव्य के स्वरूप की इतनी मीमांसा हमें इस निष्कर्ष पर पहुँचाती है कि वह प्रयन्धकाव्य का एक दूसरा प्रकार है, जिसमें मानव जीवन के किसी एक साधारण अथवा मार्मिक पत्त की अनुभूति का अभिव्यंजन काव्यात्मक रूप में होता है।

खरडकाव्य के विविध प्रकारों श्रीर उसके स्वरूप की चर्चा के उपरान्त हम उसके विविध प्रकारों की वर्गीकृत तालिका इस प्रकार प्रस्तुत कर सकते हैं:—



तृतीय खंड

अवन्ध काव्य

.

.

.

सप्तम अध्याय

(१) गीतिकाव्य-

गीतिकाच्य का उद्भव और विकास

वेदों में संगीत तत्व और आत्माभिव्यंजना

वेदों में ऋषि महर्षियों की आत्मानुभृति जिस रूप में अभिव्यक्त हुई है उसका स्वरूप गीतात्मकता को लिये हुए हैं। वस्तुतः 'वेद' सांसारिक कोला-हल से दर प्रकृति के शान्त एवं सौम्य वातावरण में रहने वाले उन महर्षियों के हर्षातिरेक, भावोद्रेक एवं चिन्तन की ऐसी म्रिभिन्यक्ति है जिनमें उनकी हृदयस्थ अनुराग एवं सौन्दर्य भावना को एक संगीतमय रूप सहज ही मिल गया है। प्रकृति की रम्य गोद में रहकर भय, विषाद एवं स्नानन्द स्नादि मनोवेगों के उत्पन्न होने पर उनका हृदय गीतों में मुखरित हो उठा। उनके इस प्रकाशन में स्वाभाविकता तो मिलती ही है, साथ ही सजीवता एवं संगी-तात्मकता भी पर्याप्त मात्रा में विद्यमान है। इतना ही नहीं वैदिक सूत्रों का प्रण्यन भी इस ढंग से हुन्रा है जिनमें उदात्त, ऋनुदात्त एवं स्वरित स्वरों का पूरा-पूरा ध्यान कवियों ने रखा है। कहीं भी इस दृष्टि से न्यूनता नहीं स्नाने पाई है। अस्त संगीत तो वैदिक सूत्रों में है ही क्योंकि विना लय के उनका पाठ या गान सम्भव नहीं । उनके प्रणयन में स्वरों का तो इतना ध्यान रखा गया है कि कहीं भी स्वरों में हेरफेर समस्त अर्थ को बदल कर उनके सौन्दर्य को नष्ट कर देता है। अतः उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित के विधान द्वारा वेदों का प्रत्येक सूक्त कहीं भी असंतुलित नहीं होने पाया है। काव्य श्रीर संगीत का इतना सुन्दर, सामंजस्य दुर्लभ है। यह संगीत तत्व गीतकात्य की एक विशेषता है और इस इष्टि से वेदों को लें तो इस देखेंगे कि ऋग्वेद में तो इसकी अवस्थिति है ही अन्य वेदों में भी यह तत्व उपलब्ध होता है। सामवेद की रचना तो बहुत ही गीतात्मक है जिसका प्रत्येक सुक्त संगीत से लिपटा हुन्ना है। इसकी गायनरीति इतनी मधुर है कि वेदपाठियों में साम-वेदी पाठ होने पर श्रन्य कोई भी वेद पुनः नहीं गाया जा सकता।

ऋषियों का आत्मदर्शन ही शब्दों द्वारा अभिव्यक्त हो, वेदों के स्कों में प्रकट हुआ है। ताल्पर्य यह कि वेदों में आत्माभिन्यंजना बहुत अधिक है। यह त्रात्माभिन्यंजना गीतिकान्य का प्रथम लक्ष्ण है। वेदों में जहाँ त्राग्नि इन्द्र, वरुण त्रादि देवतात्रों की स्तुतियाँ हैं वहाँ प्रकृति के त्रान्यान्य सुन्दर दृश्यों के साज्ञात् दर्शनोपरान्त ऋषियों के हृदय में उठे हुए नाना प्रकार के भावों की श्रिभिव्यक्ति की है। इन्हीं श्रनुभूत मनोभावों का वर्णन वेदों के प्रत्येक स्क में हुआ है। प्रातःकाल, सन्ध्या, ऋतु, वन, पर्वत आदि की भन्यता एवं विशालता को देख ऋषियों का हृदय कविता के रूप में फूट पड़ा। अस्तु आत्माभिव्यंजन तो वेदों का विशेष गुण ही है। विभिन्न देवों की स्तुतियाँ त्रात्मप्रकाशन के श्रातिरिक्त श्रीर क्या हैं ? तभी तो वेदों को ऋषियों की ब्रात्मानुभूति का व्यक्त स्वरूप कहते हैं। उनमें उनके हृदय का गान बहकर निकल पड़ा है जिसमें नाद-तत्व, छन्द, श्रर्थ, ध्वान श्रीर रूप-तत्व स्रष्ट परिलक्तित होते हैं। गीतिकाव्य में इन्हीं श्रवयवों की प्रमुखता होती। है श्रीर साथ ही विषय की एकता का श्रन्तर्भाव भी उसमें होता है। एक ही विचार, एक ही चिन्ता एवं एक ही श्रवस्था के चित्रण में ही गीति-काव्य की विशिष्टता है। इस दृष्टि से वेदों के सभी छोटे-बड़े सुक्तों के विषय में यह निश्चित निर्णय दिया जा सकता है कि उनमें एक ही विचार, एक ही भाव श्रीर एक ही श्रवस्था सूक्त रूप में पाई जाती है। श्रस्तु वेदों के सूक्तों में हमें गीतिकाव्य के पूर्ण रूप का दर्शन, जिनमें प्रेरणा, कलाना, शब्द-शक्ति, छन्द, साहित्यिक-ध्विन और अन्तिम रूप का चित्रण, सभी विशेषताएँ अपने सन्दर रूप में वर्तमान हैं-हो जाता है।

'ऋग्वेद' में गीतिमत्ता

'ऋग्वेद' का प्रथम सूक्त उपर्युक्त सभी तत्वों से सम्पन्न है । इसमें ऋगिन को सम्बोधित कर कवि यों कहता है :—

श्रुग्निमी ळे पुरोहितं यज्ञस्य देव मृत्विजम् । होतारं रत्नघातमम् ।।१।।
श्रुग्निः पूर्वेभिर्भूषिभिरीङ्यो नृतनेष्त । से देवाँ एह वैज्ञति ।।२।।
श्रुग्निना र्थिमे रनवृत्पोषमेव दिवेदिवे । यश्यं वीरवत्तमं ।।३।।
श्रुग्ने यं यश्चमध्वरं विश्वते । पर्भूरिसे । स इद्देवेषुं गच्छति ।।४।।
श्रुग्निहोता कविकेतः सत्यश्चित्रश्रवस्तमः । देवो देवेभिरा गमत् ।।५।।
यदंग दाशुषे तवमग्ने भुद्रं करिष्यसि । तवेत्तत्स्त्यमंगिरः ।।६।।

उप त्वरने दिवे दिवे दोषावस्तर्धिया व्यं । नमो भरत एमे िस ।।७।। राजं तमध्वराणां गोपामृतस्य दीदिविम् । वर्षमानं स्वे दमे ।।८।। स नं: पितेवं सुनवेऽरने स्पायनो भव । सर्वस्वा नःस्वस्तये ।।६।।

- 'यज्ञ के पुरोहित दीप्तिमान, देवों को बुलाने वाले ऋत्विक श्रौर रत्नधारी अभिन की मैं स्तुति करता हूँ। प्राचीन ऋषियों ने जिनकी स्तुति की थी आधुनिक ऋषि लोग जिनकी स्तुति करते हैं, वह अगिनदेवों को, इस यज्ञ में बुलावें। अग्नि के अनुप्रह से यजमान को धन मिलता है और वह धन अनुदिन बढ़ता श्रीर कीर्त्तिकर होता है तथा उससे श्रनेक वीरपुरुषों की नियुक्ति की जाती है। हे अग्निदेव ! जिस यज्ञ को तुम चारों स्रोर से घेरे रहते हो, उसमें राज्ञसादि द्वारा हिंसा कर्म सम्भव नहीं है श्रौर वही यज्ञ देवों को तृप्ति देने स्वर्ग जाता है या देवतात्रों का सानिकर्ष प्राप्त करता है। हे अग्नि ! तुम होता, अशेष बुद्धिसम्पन या सिद्धकर्मा सत्यपरायण, अतिशय कीर्ति से युक्त और दीतिमान हो देवों के साथ इस यज्ञ में आवो। हे अग्नि! तुम जो हविष्य देने वाले यजमान का कल्याण साधन करते हो, वह कल्याण हे श्रंगिर: ! वास्तव में तुम्हारा ही प्रीति-साधक है। हे स्राग्न ! हम अनुदिन दिन रात स्रन्तस्थल के साथ तुम्हें नमस्कार करते-करते तुम्हारे पास आते हैं। हे अमिन ! तुम प्रकाशमान यज्ञरत्नक कर्मफल द्योतक और यज्ञशाला में वर्द्धनशाली हो । जिस तरह पुत्र पिता को त्र्यासानी से पा जाता है, उसी तरह हम भी तुम्हें पा सकें या तुम हमारे अनायास-लभ्य बनो और हमारा मंगल करने के लिये हमारे पास निवास करो। 178

प्रस्तुत सूक्त की प्रेरणा यह है कि किव अगिन के दिव्य रूप को देखकर इतना प्रसन्न होता है कि उसे सदा साथ रखने के लिये लालायित हा उठता है। इस सूक्त में नौ छुन्द हैं किन्तु सब में मिला कर जो एक अखंड अनुभूति है वह यही कि दिव्य अगिन का साथ मिल जाने से किव को सब कुछ मिल जायगा इसमें कल्पना पूरे यज के जीवन की है। कल्पना भी छोटी परन्तु पूर्ण और समृद्ध है। शब्द की दृष्टि से इसके शब्द किव की हृदयगत अभिलाषा से इस प्रकार भरे पढ़े हैं कि उनमें सरलता से ही शक्तियों और

१. ऋग्वेद प्रथम मंडल, १ स्क, १ मंत्र ।

२. 'ऋग्वेद संहिता'—टीकाकार पं रामगोविन्द त्रिवेदी व पं गौरी-नाथ का ए० २-भागलपुर-१६८८ वि०।

चृत्तियों का ज्ञान हो जाता है। पहला ही शब्द है 'श्राग्निमीळे पुरोहित' में श्राग्न से प्रार्थना करता हूँ कि वे मेरे यज्ञ के पुरोहित हैं। इन शब्दों से मिलकता है कि किव अपनी हृदयगत श्रामिलाषा को प्रकट करने के लिये श्रादुर है श्रीर सीधे से कह देना चाहता है। तुम मेरे पुरोहित हो श्रीर में हृदय खोल कर श्रपनी कामना प्रकट करता हूँ। ऐसी सरल, सीधी श्रीर प्रभावोत्पादिनी पदावली सुनकर कोई भी ग्रहस्थ मुग्ध हो जाता है। जिस समय श्रागे चलकर सक्त के श्राटवें छन्द में सहृदय पाठक पदता है, 'वर्धमान स्वे दमे', 'श्रपने घर में बदनेवाला' उस समय गाई ध्य जीवन की एकमात्र भाव-लहरी उसे उत्पुल्ल कर देती है। इसी प्रकार 'सनः पितेव सूनवे' 'पुत्र के लिये पिता के समान' में श्रमेक गहरी व्यंजना है। छन्द की दृष्टि से भी यह पूर्ण है। गायत्री छन्द वेद का सबसे प्रसिद्ध छन्द माना जाता है। यह यथा नामः तथा गुणः है। गायत्री श्रर्थात् जो गाया जाय; गाने पर ही इस छन्द की महत्ता निर्भर है। वैदिक छन्दों में जो स्वर का स्थान है वह मर्मज्ञों से छिपा नहीं है।

ऋग्वेद का पाठ दो रूपों में मिलता है। संहितापाठ श्रीर पदपाठ। संहितापाठ के अन्दर शब्द की समस्त योजना (Synthesis) का रूप पाते हैं श्रीर पद-पाठ में शब्दों का स्वर लयसमिन्वित विश्लेषण रूप में पाठ होता है। अतः पद-पाठ में स्वर लय को प्रदर्शित करते हुए पाठ करने की विधि इसी श्रीर लच्य करती है कि वैदिक छन्दों में संगीत का तत्व श्रीमन रूप से है।

उषाविषयक ऋचात्रों में गीतात्मकता

ऋग्वेद में यों तो अन्यान्य देवताओं के विषय में लिखे गए सक्त गीति-तत्व को लिये हुए हैं किन्तु उषा-विषयक ऋचाएँ बहुत ही संगीतात्मक हैं। वैदिक कवि प्रकृति की रम्य गोद में पले थे। प्रातःकालीन उषा की अरुणिमा को देख उसका हृदय जिस आह्लाद से भर गया एवं उन्हें जिन भावों की अनुभृति हुई स्वतः ऋचाओं में अभिव्यक्त हो गई। उषा उनके मनस् चतुओं के समन्न एक सुन्दरी तरुणी के रूप में आती है। सूर्य उसका प्रण्यी है रात्रि उसकी भगिनी है। वस्तुतः ये ऋचाएँ अपनी गीतिमत्ता एवं भावों की मौलिकता के लिये बहुत ही प्रशंसनीय हैं:—

एषा शुभा न तन्वी विदानी ध्वेव स्नाती दृशये नो अस्यात्। अय द्वेषो बाधमाना तमो स्युषा दिवो दुहिता ज्योतिषागात्।। एषा प्रतीची दुहिता दिवो न्हन् योषेव घ्रदा नि रिण्ते श्रप्तः। व्यूर्ण्वती दाशुषे वार्याणि पुनर्ज्योतिर्युवतिः पूर्वयाकः ॥

यह उषा प्राची में इस प्रकार आकर खड़ी हो गई है जैसे अभी स्नान करके उठी हो और मानो वह अपने अंगों के सौन्दर्य से अभिज्ञ है तथा यह स्वयं अपने को हमें दिखाना चाहती हो । संसार के द्वेष एवं अधकार को दूर करती हुई अपने प्रकाश के साथ स्वर्ग की यह पुत्री उषा आई है । कल्याणी रमणी के सहश नतमस्तक हो स्वर्ग की यह पुत्री उषा मनुष्यों के सम्मुख खड़ी है । वह धर्मशीलों को ऐश्वर्य दान करती है । दिन का प्रकाश पुनः इसने संसार में फैला दिया है ।

उषा के भावमय गीतों के श्रितिरिक्त रात्रिदेवी की स्तुति में प्रस्तुत किये वर्षानों में भी कल्पना की विशिष्टता एवं भावों का सौन्दर्य पर्याप्त मात्रा में परिलक्तित होता है। प्रकृति का मूर्तिवधान सजीवता को लिए हुए है जिसमें शब्दग्रहण नहीं विम्वग्रहण मिलता है।

उपा श्रौर रात्रि के वर्णनों में तो हमें कल्पना की उत्कृष्टता एवं मौलि-कता मिलती है किन्तु ऋग्वेद में ऐसे भी गीत मिलते हैं जिनमें मनोवैज्ञानिक चित्रण ही नहीं मनोभावों का सूद्म विश्लेषण भी किया गया है। ऐसे स्थलों में ऋग्वेद का वह द्यूत-विषयक सूक्त, जहाँ एक जुवारी सर्वस्व हार चुकने पर श्रपनी मनोव्यथा श्रपने श्राप सुना रहा है, बहुत ही स्वामाविक है। किव ने वस्तुतः व्यथित हृदय में प्रवेश कर बहुत ही सुन्दर श्रीभ-व्यक्ति की है।

मानवीय अन्तर्जगत का चित्रण इन गीतों में बड़े ही आकर्षक ढंग से हुआ है। हृदय की उथल-पुथल का सजीव अंकन इसकी विशेषता है। चिम समी' प्रसंग में गीतिमत्ता

गीतिकाव्य की दृष्टि से ऋग्वेद का नवाँ श्रीर दसवाँ मंडल जिसमें 'यम यमी' की कथा समायोजित है, उत्कृष्ट है। गीतिमत्ता तो उसमें पर्याप्त है, साथ ही दृदय के श्रम्तद्वेन्द्र का जैसा जीता जागता चित्रण किन ने किया है, उसमें कल्पना की उद्गान वेपरी नहीं प्रत्युत सजीव एवं स्वामाबिक है।

१. ऋग्वेद, ५,८०,५,६।

२. ऋग्वेद, २०,१२८,१,२,४,५,६।

३. ऋग्वेद, १०,३४....२,३,४,५,६,६,११।

हृदयस्य भावनात्रों का सूचम विश्लेषण, नारी-हृदय की दुर्बलता, काम-पिपासा की ब्राद्धरता, ब्रोर ब्रन्त में ब्रातृप्त हृदय की निराशा, सभी भावों को इन सूकों में स्थान मिला है।

'पुरूरुवा त्र्यौर उर्वशी'

ठीक इसी प्रकार पुरुष्वा श्रीर उर्वशी का प्रसंग भी गीतिमत्ता को लिए हुए हैं। दोनों ही प्रसंग संवाद के रूप में श्राए हैं। विशेषता इन प्रसंगों में यह है कि संवादात्मक रूप में होते हुए भी इनमें गीतितत्व ज्यों का त्यों बना हुश्रा है। गीतिकाव्य में संवाद हृदयस्थ भावों के शृङ्खलाबद रूप में श्रीभव्यक्त होते हैं; किन्तु यहाँ बात ऐसी नहीं। इन गीतों में भावों का धारावाहिक रूप परिलक्षित होता है। मानव भावों की श्राभ्यन्तरिक लालसा यदि कहीं अपने प्रकृत स्वरूप को लेकर श्रीभव्यक्त हुई है तो इन्हीं प्रसङ्कों में, जहाँ भाव श्रीर संगीत का सुन्दर परिष्य हुश्रा है।

श्रस्तु ऋग्वैदिक काव्य की गीतात्मकता का परिचय इन प्रसङ्गों में पूर्ण रूप से मिलता है। यों तो सम्पूर्ण 'ऋग्वेद-संहिता' ऋगि कवियों के श्रानुभूत श्रानन्द की गीतात्मक श्रामिक्यक्ति है जिसमें सौन्दर्य की साधना, एवं कला की श्राराधना है। फिर भी उपर्युक्त श्रवतरण कुछ ऐसे हैं जिनमें गीति तत्व श्रपेताकृत श्रिधिक हैं।

'सामवेद' की संगीतात्मकता

'सामवेद' में आकर काव्य और सङ्गीत का सुन्दर समन्वय हो गया। यह समन्वय जीवन और काव्य के स्वस्थ सम्मिलन का हो प्रतिरूप था। 'सामवेद' जिन दो भागों में विभक्त किया गया है उन्हें 'पूर्वार्चिक' और 'उत्तरार्चिक' की संज्ञा दी गई है। इस 'आर्चिक' शब्द का अर्थ है गेय मंत्रों का संग्रह। ये मन्त्र वास्तव में 'ऋग्वेद' के ही मन्त्र हैं जिन्हें सामन् मन्त्र की संज्ञा दी गई है। इन्हीं को जब सामवेद में एक विशिष्ट सङ्गीतात्मक रूप में सँजो कर रखा गया, तब उन्हीं मन्त्रों का माध्रय संगीत तत्व के योग से दिगुणित हो उठा। यही कारण है 'सामवेद' गानवेद नाम से भी अभिहित किया गया और श्रीकृष्ण ने भी उसकी विशिष्टता 'वेदानां सामवेदोऽस्म', कहकर प्रकट की।

विद्क काल की रचनाओं में संगीत और काव्य का समन्वय

वैदिक काल में काव्य का स्थान बहुत ऊँचा था। वैदिक ऋषि सौन्दर्यान्वीच् हारा अनुभूत आनन्द को बाह्य उपकरणों के सहारे ऐसी अभिव्यक्ति

देते थे जिसमें गेयता प्रमुख हुआ करती थी । वैदिक ऋषि के धार्मिक संदेश कला के माध्यम से ही प्रकट हुए हैं। इस साधना में निरत ऋषि की कृतियों में जहाँ बाह्य आकार का सौष्ठव है वहीं आभ्यन्तरिक सौन्दर्य की भी बहुत सुन्दर व्यंजना है। वैदिक युग में काव्य और सङ्गीत में एक अन्योन्याश्रय सम्बन्ध पाया जाता है। काव्य सङ्गीतमय एवं सङ्गीत काव्यमय दिखाई पड़ता है। काव्य का चरमोद्देश्य सङ्गीत की सृष्टि द्वारा श्रपने हर्षोल्लास को व्यक्त कर उस दिव्य शक्ति के प्रति ऋपनी श्रद्धांजलि ऋर्पित करता था। 'हंस इव क्रनुथ श्लोकम्।'' का त्राशय यही था कि कवि त्रपने गीत की रचना करे तथा उसका गान ऐसे मधुर स्वरों में हो जैसे हंस की मधुर ध्वनि । अर्थात् हंस की उन्मुक्त, कोमल, सुस्रष्ट सूच्म एवं गम्भीर ध्वनि के समान कवि के गीतिकाव्य की रचना त्रावश्यक है। त्रातः वैदिक काल में सङ्गीत का महत्व बहुत श्रिष्ठिक माना गया। यज्ञ के समय तो वह एक अनिवार्य श्रृङ्क समभा गया । इस सङ्कीत को 'गान्धर्व' भी कहा गया जिसका प्रयोग गन्धर्व किया करते थे। यज्ञों के सामृहिक स्वरूप के कारण वैदिक सङ्गीत में सामृहिकता की प्रधानता थी । श्रीर उसमें ढला हुश्रा काव्य व्यक्तिगत भावों का सामूहिक रूप में प्रदर्शन मात्र था। इस प्रकार सङ्गीत की अनिवार्यता ने समस्त वैदिक जीवन को सङ्गीतमय बना दिया। जीवन के सङ्गीतमय होने के फलस्वरूप उद्गारों में भी वही तन्मयता, सुकोमलता एवं माधुर्य त्रा गया त्रौर काव्य में स्पन्दन भी त्रा गया । इस प्रकार गीतिकाव्य की इस प्रथम अवस्था में हम उसे सङ्गीत के बहुत ही निकट पाते हैं। इसमें दो तत्व स्पष्ट थे एक तो ऋषियों के तत्वचिन्तन फलस्वरूप उपलब्ध श्राध्यात्मिक सत्य श्रीर द्सरा उनके व्यक्तिगत त्रनुभृतियों की स्पष्ट त्रिमिव्यक्ति । फिर भी वे तत्व जीवन की सामृहिक प्रवृत्तियों से जकड़ गए थे।

वैदिक काल के अनन्तर 'रामायण' और 'महाभारत' में काव्य नये छुन्दों के माध्यम से आत्मप्रकाश करने लगा। वाल्मीिक नृतन छुन्द के प्रथम आविष्कार माने जाते हैं। जान पड़ता है यहीं से सङ्गीत का अलग विकास होने लगा। यद्यपि वाल्मीिक का 'रामायण' भी गाये जाने के लिये ही लिखा गया था, लवकुश ने इसे गाकर ही राम को सुनाया था।

भरतमुनि ने जब अपने 'नाट्यशास्त्र' की रचना की तब सङ्गीत के सप्त-

१. ऋग्वेद ३, ५३, १०.

स्वरों की योजना भी हो गई। इस प्रकार नाटकों में अनवरत गीतों की रचना होने लगी और इन गीतों में केवल सङ्गीत तत्व की प्रमुखता थी, जिनका प्रधान उद्देश्य था दर्शकों का मनोरंजन। वैदिक सङ्गीत में मनोरंजन सङ्गीत का ध्येय न था वहाँ मोत् जैसे उच्च ध्येय की प्राप्ति को सङ्गीत का एकमात्र लच्य माना गया। यज्ञ जैसे पवित्र अवसर पर गान की योजना इस तथ्य को और भी पृष्ट करती है। अस्तु जहाँ भावावेश, सहज हृदयोद्गार, एवं आत्माभिव्यक्ति सभी वैदिक गीतों में प्राप्य हैं वहाँ नाटकान्तर्गत आए गीतों में सङ्गीतात्मकता ही प्रमुख मानी गई।

बौद्ध और जैन काल तथा गीतिकाव्य का अभाव

क्रमशः हम बौद्ध श्रौर जैन काल में प्रवेश करते हैं। इस काल में धार्मिक प्रन्थों का निर्माण हुश्रा जिनकी भाषा पालि थी। बौद्ध धर्म के निवृत्तिमूलक एवं निराशावादी दृष्टिकोण ने जिस काव्य सामग्री को जन्म दिया उसमें गीतों का प्रायः श्रभाव ही रहा। फलतः ऐसे मुक्तकों की रचना हुई जिनमें नीति श्रौर उपदेश का प्राधान्य था। 'थेरगाथा' श्रौर 'थेरीगाथा' में उपदेशात्मक धार्मिक मुक्तकों का संग्रह है। हाँ एक-श्राध स्थलों पर 'थेरीगाथा' में ऐसे स्थल भी श्रवश्य श्राए हैं जहाँ व्यक्तिगत भावोन्मेष दिख जाता है किन्तु शुद्ध गीतिकाव्य का यहाँ श्रभाव ही रहा है।

प्राकृत काल और लोकगीत का वैभव

प्राकृतकाल तक श्राते-श्राते ऐसी रचनाएँ हुई जिनमें गीतिकाव्य का रूप न मिलकर लौकिक मुक्तकों का रूप ही वर्तमान रह सका। इस काल में लोकगीतों की छटा दिखाई पड़ने लगी। राजा 'हाल' ने 'गाथा सप्तशती' का संग्रह किया! इसी का श्रानुकरण गोवर्द्धनाचार्य की 'श्रार्था सप्तशती' में हुआ। वास्तव में देखा जाय तो इन पर लोकगीतों का ही प्रभाव पड़ा श्रीर इनकी गणना मुक्तकों के श्रन्तर्गत ही होती है। इस समय यदि कहीं गीतों की श्रवस्थित इस काल में देखने को मिलती है तो वह नाटकों में। 'मृच्छुकटिक', 'रत्नावली', तथा कालिदास के 'श्रिमज्ञान शाकुन्तल' एवं 'विक्रमोर्वशीय', नाटकों में गीतों की प्रचरता है। इन गीतों की रचना का श्रेय कालिदास को ही है। इन्होंने श्रपने नाटकों के मध्य ऐसे गीतों की योजना की जिससे एक श्रोर तो मनोरखन हुआ श्रीर दूसरी श्रोर कल्पना एवं श्रान्तरिक मनोभावों का प्रकाशन। कालिदास के ये गीत प्राकृतः भाषा में ही हैं।

लौकिक संस्कृत में कालिदास का 'मेघदूत'

लौकिक संस्कृत में गीतिकाव्य के लच्च कालिदास के मेघदूत में मिलते हैं। बाह्यस्वरूप के साथ ही आम्यान्तर स्वरूप भी इसका इतना मधुर है कि अनुकुल रसपुष्टि उसके पढ़ते ही हो जाती है। इसका प्रत्येक पद अपनी संगीतात्मकता के लिये विख्यात है। परन्तु यह संगीतात्मकता संगीत के शास्त्रीयः विधान का आधार नहीं लिए हुए हैं। इस गीतात्मकता के साथ ही इसकी विशेषता यह है कि इसका बाह्य स्वरूप साथ ही वर्णनात्मक भी है। गीतों में कथा भी पिरोई हुई है। सम्पूर्ण काव्य में विरही यच की मनोवेदना का चित्रण प्रकृति के सुन्दर दृश्यों के साथ किया गया है। इस प्रकार अन्तः प्रकृति के साथ ही बाह्य प्रकृति का भी सहज ही चित्रण हो गया है । किव के सूद्म विश्लेषण का हमें पूरा-पूरा श्रामास मिल जाता है। विरही यच् तो साधनः मात्र है जिसके द्वारा कवि ने मानव हृदय की अन्यान्य सुख-दुःखमयीः श्रनुभूतियों को व्यक्त करने का प्रयास किया है। प्रयास की सफलता में संदेह भी नहीं। यन बादलों को संकेत कर अपनी प्रिया के पास संदेश ले जाने के लिये प्रार्थना करता है। कल्पना की उत्कृष्टता एवं सजीवता, संगीत का माधुर्य, शब्दों का सौष्ठव, अरोर विरह विदग्ध हृदय की विह्नलता आदि सभी बातें अपने वैशिष्ट्य के साथ मेघदूत में वर्तमान हैं। गीतात्मकता तो उसमें कृट कर भरी हुई है-

> संचिप्येत च्रण इव कथं दीर्घयामा त्रियामा ! सर्वावस्थास्वहरि कथं मन्दमन्दा तपं स्यात् !! इत्थं चेतश्चटुलनयने दुर्लभप्रार्थनं में ! गःदोष्माभिः कृतमशरणं स्वाद्वियोगव्यथाभिः !!

> > मिघदूत, पृ. ३०६ र

ऐसा क्यों न हो कि ये लम्बी रातें पल समान कट जाँय।
श्रीर दिवस के ताप पापमय सब प्रकार भटपट घट जाँय।।
मृगनयनी ऐसी श्रनहोनी के पीछे जल रहा शरीर!
तेरी विरह-वेदनाश्रों ने मेरा मन कर दिया श्राचीर।।
ऐसे श्लोकों में विरह-विदग्ध हृदय की व्यंजना बड़े ही श्रानुपम ढंग से

१. मेघदूत—कालिदास—ए० ३०६ 'उत्तरमेघ' [कालिदास प्रन्यावली— अखिल भारतीय विक्रम परिषद्, काशी—संवत् २००१।

२. मेघदूत—(अनुवादक—केशव प्रसाद मिश्र) ए० श्लोक ५६ ।

हुई है। इस विरह वेदना को देख हमें श्रंग्रेजी की 'शोक गीति' (Elegy) का ध्यान श्रा जाता है। 'कीय' ने इसे 'ऐलिजी' के निकट का बताया है। वस्तुतः मेघदूत में हृदय की श्रातुरता एवं श्राकुलता एक एक पंक्ति में भरी हुई है, किंतु इसकी कथात्मकता को देखकर गीत में प्रवन्धात्मकता का योग भी हो गया है। इसी कथा के श्राग्रह को देखकर उसे कभी कभी खंडकाव्य की संज्ञा भी दी जाती है। किन्तु यह काव्य इतना श्रधिक भावप्रधान है कि उसके प्रत्येक श्लोक से किव की श्रनुभृति की गीतात्मकता भलकती रहती है। वस्तु की विशिष्टता इसका ध्येय नहीं; भावों का वैशिष्ट्य ही इसमें प्रदर्शित हुश्रा है। इस हिष्ट से देखने पर उसमें किव के हृदय का उच्छ्वास उमड़ता हुश्रा दिखाई पड़ता है। कथा,कथा नहीं रह जाती केवल किव के हृदय का उच्छ्वास हमारे हृदय को स्पर्श कर लेता है। यक्त यिद्यागी तो साधन मात्र रह जाते हैं श्रीर 'मेघदूत' में मानव-हृदय का विरह सुखरित हो उठता है।

कालिदास के प्रस्तुत गीतिकाव्य ने संस्कृत में श्रम्य 'संदेश काव्यों' को जन्म दिया । इसी के श्राधार पर न जाने कितने 'संदेश काव्य' संस्कृत में लिखे गए । जैन कवियों ने भी इसी का श्रनुगमन किया श्रोर उनके यहाँ भी 'दूतकाव्यों' की रचना हुई । संस्कृत में धोयी का 'पवनदूत' बहुत प्रसिद्ध हुश्रा। इन संदेशकाव्यों की विशेषता एकमात्र यही है कि ये श्रङ्कार-प्रधान होते हैं जिनमें वियोग के चित्रों का श्रंकन होता है ।

अपभ्रंशकाल और सिद्धों के चर्यापद

गीतिकाव्य का बीजारोपण तो कालिदास द्वारा हो गया किन्तु उसकी धारा को प्रवाहित करनेवाला समकालीन अन्य कोई भी किव न था। धीरेधीरे प्राकृत भी साहित्य की भाषा का रूप छोड़ने लगी और अपभंश उसके स्थान पर आ गई। अपभंश काल वौद्ध सिद्धों और जैन आचार्यों का काल था। इन सिद्धों ने धार्मिक सिद्धान्तों के प्रतिपादनार्थ काव्य का माध्यम अपनाया और दोहे तथा चौपाइयों की रचना की। बौद्धधर्म के हास के साथ भारत में वज्रयान और सहजयान शाखाएँ निकल पड़ी और सिद्धों का संप्रदाय 'सहजयानी' सम्प्रदाय नाम से प्रसिद्ध हुआ। इनकी संख्या चौरासी थी और कहा जाता है कि ये सभी अच्छे किव भी थे। इन्होंने एक अनोसे संगीत को जन्म दिया और राग-रागिनियों के आधार पर पदों की रचना भी की। ये पद अपभंश में राग-ताल समन्वित होते थे। इन्हों पदों का प्रभाव हिन्दी पर

२. Kalidas and the guptas—A. B. Keith (Part ii Page 87).

भी पड़ा श्रीर परवर्ती गीतों की रचना में मूल प्रेरणा यहीं से कवियों की मिली । श्रागे चलकर ग्यारहवीं बारहवीं शताब्दी के लगभग' गोरखनाथ का नाथ संप्रदाय इन्हीं सिद्धों के सम्प्रदाय से प्रभावित हुआ और वज्रयान शाखा से ही नाथपंथ की उत्पत्ति हुई। इन्हीं सिद्धों की बानी की हिन्दी के संत कवियों ने विशेष रूप से अपनाया और कबीर, दाद आदि संतों ने पदों की रचना में यहीं से प्रेरणा ली। इन सिद्ध कवियों का एकमात्र उद्देश्य अपने साधनामार्ग का प्रतिपादन करना था अस्त इन्होंने जिन पदों की रचना की उन्हें संगीत का आधार दिया और जनता में उनका गान कर अपने मार्ग की ख्रोर जनता का ध्यान स्त्राकर्षित किया है। इन सिद्धों में लुहिया, विरुपा, काएहपा. डोम्बिया त्रादि सिद्धों की बानी प्रसिद्ध हैं। इनके काव्यरूपों में 'चर्यापद' की रचना जिस शैली में हुई है उसी में हमें गीति-तत्व इस दृष्टि से मिलता है कि उसकी रचना विशिष्ट राग रागिनियों में हुई है। इन राग-रागिनियों का संकेत भी मिलता है । श्रीर यह संगीत श्रनोखा भी प्रतीत होता है। सिद्ध वी गापा के लिये तो यह लोक प्रसिद्ध है कि वे अपने गीतों को वीगा पर गाया करते थे। गीतिकाव्य के विकास में इन 'चर्यापदों' का महत्व इतना ही है कि उनसे जिस पद-गीतों की शैली को जन्म मिला उसका प्रभाव त्रारो संत कवियों में दिखाई पड़ा ।

डोम्बिया का एक चर्यापद 'राग धनसी' में यों मिलता है :—
गंगा-जड़ँना-माँ के बहद नाई ।
तँह बुडिली मातंगी पोइया लीलें पार करेई ।।
बाहतु डोम्बी बाहलो डोम्बी, वाट भइल उछारा ।
सदगुरु-पात्र-प (सा) ए जाइव पुनुजिनउरा ।।
पाँच केडुत्राल पडन्ते माँगे पीठत काच्छी बाँघी ।
गत्रण दुखोलें सिंचहू पाणी न पइसइ साँघी ।।
चंद-सूज्ज दुइ चक्का सिठि-संहार-पुलिन्दा ।
वाम दिहन दुइ भाग न चेवइ वाहतु छन्दा ।।
कवड़ी न लेइ वोडी न लेइ सुच्छड़े पार करई ।
जो एथे चड़िया बाहब न जा (न) इ कूलें कुल बड़ाई ।।१४।।

इस प्रकार गोरच्चनाथ ग्यारहवीं बारहवीं शताब्दी में हुए होंगे। 'त्रा० ह०प्र० द्विवेदी, हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृष्ठ ६१.

२. हिन्दी काव्यधारा, पृष्ठ १४० चर्यापदः राहुलसांकृत्यायन, प्र० सं०१६४५। ११

सिद्धों ने जिन रागरागिनियों में अपने पदों की रचना की उनके नामकरण में ही केवल अन्तर मिलता है अन्यथा सभी राग रागिनियाँ संगीत की पचित रागरागिनियाँ हैं 'घनसी' राग 'घनाश्री' है, 'रामकी' का प्रयोग 'रामकली' के लिये हुआ है, 'मालशी' राग 'मालकोश' राग है। इसी प्रकार जहाँ शब्द बहुत ही परिवर्तित रूप में है वहाँ भी अनुमान लग जाता है। उदाहरणार्थ उनकी राग 'चलाड्डि' वराली या बरारी राग है। और 'देशाख' देवशाक या देवशाख राग ही है।

जब अनेक अश्लील एवं वीभत्स कमों को योजना सहजयानी सम्प्रदाय में होने लगी तब इन सिद्धों का क्रमशः हास होने लगा। फलतः उनका काव्य भी उसी भाँ ति निकृष्ट कोटि का हो गया। चेमेन्द्र

इसी ग्यारहवीं शताब्दी के मध्यकाल के लगभग एक ऐसे प्रतिभाशाली किव का प्रादुर्भाव हुन्ना जिसने उस बीज को बोया जो त्रागे चलकर जयदेव के मधुर गीतों के रूप में प्रस्फुटित होकर विकसित हुन्ना। ये थे चोमेन्द्र जो कश्मीर के राजा त्रानन्त (१०२८ ई०१०६३) त्रारे कलश (ई०१०६३,१०८६ ई०) के राज्यकाल में विद्यमान कहे जाते हैं। इन्होंने लगभग १०६६ ई० में त्रापने एक प्रन्थ 'दशावतारचरित' की रचना की। प्रस्तुत रचना में भगवान विष्णु के दस त्रावतारचरित' की रचना की। प्रस्तुत रचना में भगवान विष्णु के दस त्रावतारों का वर्णन किव ने बड़े ही त्रालं-कारिक रूप में किया है। इसी काव्य के त्रान्तर्गत जहाँ श्रीकृष्णावतार का वर्णन त्राया है। वहाँ उनके रूप, शौर्य, ऐशवर्थ त्रादि की प्रशंसा में एक ऐसा श्लोक त्राया है जिसमें कोमलकान्त पदावली के प्रयोग के साथ ही भाषा में प्रसाद-गुण का त्रत्यिक मात्रा में गुम्फन हुन्ना है। त्रत्राप्व सम्पूर्ण श्लोक त्रपनी सरस पदावली की मस्याता में त्रत्यिक गीतात्मक हो उठा है। इसी श्लोक में सर्वप्रथम गीतिकाव्य का स्वरूप बिल्कुल नवीन रूप में हमें दिखाई पहता है:—

लित विलास कला मुख खेलन लिलना लोभन-शोभन यौवन-मानितनव मदने। कोशिकिशोर महासुर मारण दारण गोकुल दुरित विदारण गोबद्धन घरणे।

१. संस्कृत साहित्य का इतिहास, बलदेव उपाध्याय, पृष्ठ, १७१ ।

कस्य न नयन युगं रति सज्जे मज्जिति मनसिज तरल तरंगे-

वर रमणी रमणे ।।८।।१७३।।

श्रर्थात् जिनकी सुन्दर विलासयुक्त कलाश्रों द्वारा खेलना, स्त्रियों के दिल को लुमाने वाला जिनका यौवन शोभायमान है, नवीन कामदेव को भी जो नीचा करने वाले हैं भौरों का कुल, कोयल, कमल, कजल श्रौर काल-रूप यसुना के लहलहाते जल में स्थित कालिय कुल को दमन करने वाले, सिंह के बालक के समान, महान् श्रसुर को मारने वाले, गोकुल के दावरण पापों को नष्ट करने वाले, गोवर्द्धन धारण करने वाले, सुन्दर स्त्रियों में रमण करने वाले, काम की सुन्दर तरङ्कों से युक्त, रित से सजायमान श्रीकृष्णचन्द्र में किसके नेत्र युगल नहीं डूबते ?

चेमेन्द्र के संपूर्ण 'दशावतारचरित' में श्रीकृष्णावतार के अन्तंगत ही ऐसे गीतितत्व से पूर्ण श्लोक का आना यह निर्देशक है कि कृष्णविषयक गीतों का इस काल में प्रचार रहा हो, जिससे प्रेरित होकर चेमेन्द्र ने इस शैली को अपनाया हो। यथार्थता कुछ भी हो किन्तु जिस रूप में चेमेन्द्र का यह श्लोक विरचित है, उसी का अनुकरण जयदेव के 'गीतगोविन्द' में मिलता है।

इस प्रकार संस्कृत में गीतों की जिस परम्परा का त्र्यारम्भ जयदेव से हुत्र्या उसका बीजारोपण चेमेन्द्र द्वारा पूर्व ही हो चुका था । चेमेन्द्र का महत्व इस दृष्टि से बहुत है ।

जयदेव का 'गीतगोविन्द' श्रौर गीतिकाव्य की सुदृढ़ परम्परा

बारहवीं शताब्दी में जयदेव का प्राादुर्भाव हुआ जिनका 'गीतगोविन्द' संस्कृत का सर्वोत्कृष्ट गीतिकाव्य है। श्रीकृष्ण और राधा की लीला के वर्णन में गीतगोविन्द के कतिपय पद अपने में कुछ वर्णनात्मकता को अवश्य लिए हुए हैं, परन्तु संपूर्ण काव्य में जो रस का स्रोत प्रवाहित हुआ है वह किव की गीतात्मक प्रतिमा का परिचायक है, और साथ ही मावों की अपूर्व मधुरिमा जिस संगीतमय रूप में अभिन्यंजित हुई है वह जयदेव की अपनी निजी मौलिकता को लिए हुए है। इस भावाभिन्यंजना शैली में चेमेन्द्र से किव को प्रेरणा अवश्य मिली है किन्तु भावों को राग रागिनियों के आधार पर 'अष्टपदी के रूप में बाह्य अभिन्यंजना का स्वरूप सर्वप्रयम जयदेव ने ही दिया। संगीत

१. दशावतार चरितम्, चेमेन्द्र, काव्यमाला २६, सं० १८०१, बंबई ।

के शास्त्रीय विधान के अनुरूप चेमेन्द्र का उपर्युक्त, श्लोक नहीं विरचित है तथापि तुक एवं कोमलकान्त-पदावली के माधुर्य में जो संगीतसृष्टि हो रही है वह जयदेव की अष्टपदी से कम मधुर नहीं। यह अवश्य है कि स्वतन्त्र रूप में गीतिकाव्य की रचना द्वारा संगीत और काव्य का सम्मिलन जयदेव ने ही कर दिखाया।

जयदेव के पीछे सिद्धों की परम्परा भी चली आ रही थी और इसमें कोई सन्देह नहीं कि वे इस परम्परा से अवश्य परिचित थे किन्तु लोकगीतों के आधार पर अपने गीतों की रचना करने पर भी उनके इस काव्य में जहाँ वैदिक परम्परा से भिन्नता पाई जाती है वहाँ इन सिद्धों के गीतों से भी उसमें पर्याप्त भिन्नता मिलती है। धार्मिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन प्रधान लच्य होने के कारण सिद्धों के गीतों में राग-रागिनियों की उत्कृष्टता, भाषा की कोमलता और भावों की सरसता प्रायः नष्ट हो गई है, जब कि जयदेव में उन सभी की रज्ञा है। सच पूछा जाय तो संस्कृत में 'गीतगोविन्द' गीतिकाव्य के अधिक निकट है। किन्तु 'मेघदूत' से उसकी शैली में बहुत अन्तर है। जहाँ मेघदूत में वर्णन का आग्रह अधिक है, वहाँ 'गीतगोविन्द' में यह तत्व कम हो गया है। कालिदास ने जहाँ अपनी हृदयस्थ भावनाओं को यज्ञ में आरोपित कर व्यक्त किया है वहाँ जयदेव ने राधाकृष्ण के माध्यम द्वारा अपनी सुकुमार भावनाओं का प्रकाशन सङ्गीतशास्त्र की राग-रागिनियों में किया है। इसकी शैली, भाव और अनुभृति तीनों ही अत्यधिक गीतात्मकता को लिये हुए हैं।

वास्तव में 'गीतगोविन्द' द्वारा जो रस का स्रोत संस्कृत में बहा उसका प्रभाव परवर्ती काल के कवियों पर निश्चित रूप से पड़ता है। जयदेव के 'गीतगोविन्द' में एक स्थान पर श्राया है:—

मेघेमेंदुरमम्बरं वनभुवः श्यामास्तमालद्रुमै-नंक्तं भीरुरयं त्वमेव तदिमं राषे ग्रहं प्रापय ॥ इत्यं नन्दनिदेशतश्चिलतयोः प्रत्यध्व कुञ्जद्रुमं। राषा माधवयोर्जयन्ति यमुनाकूले रहःकेलयः॥

—सर्ग १, १ गीतगोविन्द ।

इसी का अनुवाद स्रसागर में मिलता है:-

गगन घहराइ जुरी घटा कारी। पौन भकभोर चपला चमकि चहुँ श्रोर, सुवन तन चिते नन्द इरत भारी। कह्यो वृषभानु की कुँवरि सौ बोलि के, राधिका कान्ह घर लिये जारी। दोऊ घर जाहु सङ्ग गगन भयी-, श्याम, रँग कुँवर कर गह्यो वृषभानु-बारी। गएंवन घन स्रोर, नवल नंद-किसोर, नवल राधा, नए कुझ भारी। स्रङ्ग पुलकित भए मदन तिन तन, जए सूर प्रभु श्याम श्यामा बिहारी।

—'सूरसागर' दशमस्कन्ध ६८४, १३०२।

दोनों पदों के भाव-साम्य को देखकर यह कथन सत्य हो जाता है कि सूर पर जयदेव का प्रभाव पड़ा।

'गीतगोविन्द' में राधा-कृष्ण के प्रेम का बड़ा ही सजीव एवं स्वाभाविक वर्णन हुआ । इसके गीतों में सङ्गीत का आश्रय अधिक लिया गया और साथ ही इसमें वह विशेषता भी आ गई है जिसे अभिनय की विशेषता कहते हैं। तात्पर्य यह कि 'गीतगोविन्द' में जैसा कि नाम ही से यह प्रतिध्वनित होता है गेयता तो अपूर्व है ही नाटकीय तत्व की योजना भी हो गई। पाठक पढ़ते- पढ़ते उसमें रसमग्न हो जाता है। भाषा का माधुर्य, शब्दों की कोमलता एवं उनका सजाव आकर्षक है। राग एवं ताल के आधार पर इसके गीतों की रचना होने के कारण गान एवं नृत्य दोनों का आनन्द मिल जाता है।

'गीतगोविन्द' में किव की वैयक्तिक अनुभूति का सीधा श्रिमिन्यंजन नहीं परन्तु राधाकृष्ण के प्रेम द्वारा किव ने अपनी ही भावनाश्रों को श्रध्यंतरित रूप में प्रकट किया है। यही कारण है, इसमें वर्णन का श्राप्रह भी है श्रीर संगों का विधान भी, जो सब मिला कर बारह हैं। प्रारम्भ में किव ने विष्णु एवं उनके दस श्रवतारों की वन्दना भी की है। यही वर्णनात्मकता एवं सर्गवन्यान भ्रम में डाल देता है। सच पूछा जाय तो जिसे शुद्ध श्रात्मामिन्यञ्जना कहते हैं, जिसमें वैयक्तिक श्रनुभूति को ही प्रधानता दी जाती है, उसका यहाँ यहाँ भी श्रभाव ही मिलता है। परन्तु सम्पूर्ण कान्य की श्रात्मा उसमें श्रन्ति श्रनुभूति की छानबीन करने पर 'गीतगोविन्द' श्रत्यधिक गीतात्मक श्रेणी में ही परिगणित होता है। जब भावना श्रति गीतात्मक होती है तब भावों की प्रायः श्रावृत्ति भी हो जाती है। 'गीतगोविन्द' में एक ही भाव के श्रनेक पद मिलते हैं संयोग वियोग से मार्मिक चित्रों से किव की भावात्मकता

स्पष्ट हो जाती है श्रीर इस प्रकार 'गीतगोविन्द' भावात्मक गीतिकाव्य की श्रेणी में श्रा जाता है। राधा-कृष्ण को लेकर जितने गीतों की रचना हिन्दी के मध्यकाल में हुई सभी पर 'गीतगोविन्द' का कुछ न कुछ प्रभाव है।

गीतिकान्य जिस श्रिभिन्यझना कौशल को लेकर निर्मित होता है वह 'गीतगोविन्द में श्रुनुपम है। शब्दों की ध्वनि एवं श्रर्थ का सुन्दर सामंजस्य भी उसमें मिलता है। भाषा की कोमलता एवं भावों की तीव्रता गीतिकान्य की विशेषता है। इनका तो सुन्दरतम उदाहरण 'गीतगोविन्द' है। श्रुनुपासमयी कोमलकान्त पदावली का प्रयोग इसमें श्रुनोखा है। राधा का वियोग कितने मर्मस्पर्शी रूप में किव की लेखनी द्वारा श्रंकित हुआ है यह सम्पूर्ण विरह के पदों से प्रतिभासित होता है—

मामहह विधुरयित मधुरमधुयामिनी ।
कापि हरिमनुभवित कृत सुकृत कामिनी । यामि है॰ ।। ४ ।।
श्रहह कलयामि •वलयादिमिणभूषणम् ।
हरि विरह दहन वहनेन बहु दूषणम् । यामि हे॰ ।। ५ ।।
कुसुमसुकुमारतनुमतनुशर लीलया ।
स्रापि हृदि हन्ति मामतिविषमशीलया । यामि हे॰ ।। ६ ।।
श्रहमिह निवसामि नगिणतवनवेतसा ।
समरति मधुसुदनो मामपि न चेतसा । यामि हे॰ ।।७।। [सर्ग७]

'हाय ! यह वसन्त की मधुर रात्रि मुफ्ते विकल कर रही है, कोई अन्य पुर्यशीला रमणी भगवान के समागतम का सुख अनुभव कर रही है। हाय ! ये मेरे मिणिनिर्मित अलंकार भगवान के विरह्माग्न को धारण करने के कारण दोषमय हो गए हैं। अति विकट है यह मदन-वाण-लीला जिसके कारण यह माला भी मुफ्त कुसुम-कोमल-शरीर वाली के हृदय में चोट कर रही है। हाय ! मैं तो इस विषम बन की (भयावनी) वेत्र लताओं का कुछ भी ख्याल न कर यहाँ ठहरी हुई हूँ, पर भगवान मुफ्त मन में भी नहीं याद करते।

जयदेव के इस काव्य का प्रभाव विद्यपति पर पड़ा श्रीर इसका प्रमाण दिया जा चुका है कि इनसे सूर ने भी प्रेरणा ली थी। इस दृष्टि से 'गीत-

श्रनुवाद त्रा० ह० प्र० द्विवेदी, । गीतगोविंद की विरिहणी राधा, 'नव-जीवन' पृ. ६६ होलिकांक १९४६

गोविन्द' का महत्व गीतिकान्य के विकास में बहुत ऊँचा हो जाता है। उसकी प्रशंसा पाश्चात्य विद्वानों ने भी मुक्त कंट से की है। उपसंहार

सारांश यह कि संस्कृत में जहाँ एक श्रोर जयदेव की परम्परा है वहाँ दसरी स्रोर समस्क एवं भर्तहरि की भी परम्परा चली स्राती है। किन्तु पहली परम्परा गीतिकाव्य की है श्रीर दूसरी मुक्तक के श्रन्तगत श्राती है। परवर्ती संस्कृत काल की चर्चा हमें इसी निष्कर्ष पर ले जाती है कि जिसे हम स्वानुभृति का निश्छल अभिन्यंजन कहते हैं, यह पूर्ण रूप में संस्कृत काव्य में नहीं मिलता । जहाँ कहीं भी किव ने व्यप्र होकर अपने हृदय को बाहर प्रकट करने का संभार किया है वहाँ उसने किसी आलम्बन पर श्रपनी भावनाएँ श्राश्रित कर दी हैं श्रीर उसी की छाया में श्रपना हृदय खोल कर रखा है। अर्थात् उन्होंने किसी पात्र विशेष में अपना अभिमान (श्रारोपर्ण) भावाभिन्यक्ति की है । इस प्रकार किव की श्रात्माभिन्यंजना का रूप यहाँ त्राम्यंतरिक रूप में मिलता है। कालिदास के 'मेघद्त' में, जयदेव के 'गीतगोविंद' में सभी स्थान पर श्रात्मप्रकाशन का रूप व्यक्तिगत नहीं हो पाया है। साथ ही बाह्य रूप का निर्धारण आन्तरिक अनुभृति करती है--इस दृष्टि से कवियों की मनोवृत्ति का अध्ययन करने पर यदि उसमें गीता-रमकता की प्रबलता मिलती है तब रूप की आशिक वर्णनात्मकता उसे गीतिकाव्य श्रेणी में त्राने से त्रवरोध नहीं डालती। यही कारण है 'मेधदूत' में वर्णन का आग्रह होते हुए भी उसे गीतिकाव्य के अन्तर्गत ही रखा जाता है और जयदेव की रागात्मक अनुमृति की तीव्रता की देख 'गीतगीविन्द' की गीतिकाव्य के विकास में सुदृढ़परम्परा चलाने का श्रेय मिलता है। गीति-काव्य की ऐसी कोई परम्परा कालियास के 'मेघदूत' द्वारा न बह सकी। कारण यह कि उन्होंने संगीत के शास्त्रीय विधान के अनुरूप स्वतन्त्र पदों का निर्माण अपने 'मेघद्त' में न किया । राग रागिनियों के आधार पर संस्कृत में सर्वप्रथम जयदेव ने ही अपनी प्रतिभा के बल पर कान्याभिन्यंजना का नवीन पथ-निर्माण किया । उनकी इस श्रामिन्यंजना के पीछे लोकहृदय से एकतानता स्थापित करने की ऋमिलाषा भी कार्य कर रही थी तभी तो उनके सीतिकाव्य का प्रभाव युगयुगान्तर पड़ता रहा श्रीर भावाभिव्यंजना का जो बाह्य स्वरूप जयदेव ने निश्चित कर दिया उसी से प्रेरणा लेकर परवर्ती कवियों ने गीतिकाव्य की घारा को सतत प्रगतिशील बनाया।

पाकृत में नाटकान्तर्गत आए गीत अवश्य देखने को भिलते हैं और

श्रापश्रंशकाल तक पहुँचते पहुँचते सिद्धों के गीतों की भरमार हो जाती है। यद्यपि ये गीत राग रागिनियों के ही श्राधार पर लिखे गए तथापि उनमें हृदय के भावावेग का प्रायः श्राभाव ही रहा। श्रान्तिरक मनोभावों की गीत रूप में बाह्य श्राभिव्यक्ति यहाँ उतनी नहीं हुई क्योंकि ये लोग प्रधान रूप से किव नहीं ये, धर्म-साधक थे। उनके गीतों में धार्मिक श्रानुभूति श्रीर उपदेश के श्रातिरक्त श्रान्य भावों को बहुत गीए स्थान मिल सका। संतों की पद शैली को प्रेरित करने में इनका ऐतिहाधिक महत्व श्रावश्य है।

हिन्दी में गीतिकाच्य की परम्परा

आदि युग और शुद्ध गीतों का अभाव

श्रपभंश काल के पश्चात हम हिन्दी साहित्य के प्राथमिक काल सं० (१०५०....१३७५) में त्राते हैं। देश की राजनीतिक त्रस्तव्यस्तता ने इस काल को वीर-भावों से पूर्ण बना दिया । असंतीषजनक देश की अवस्था में जब कि बाहरी आक्रमण हो रहे हों, समस्त पश्चिमीत्तर सीमा त्रस्त हो रही हो, स्वतन्त्र काव्यस्रजन क्योंकर संभव होता ? किन्तु यदा कदा पराजित राजाश्रों को हताश होते देख राज्याश्रित माट चुप भी नहीं रह सकते थे। उन्होने श्राश्रय-दातात्रों को प्रोत्साहित करना श्रपना एकमात्र लच्य बनाया। बीरों की प्रशंसा में उन्होंने गीत बनाए श्रीर रणाचेत्र में जाकर उनका गान भी किया । ये गीत वीर-रस से भरपूर होते थे जिनमें उत्साहवर्द्धक शब्दावली का प्रयोग एवं वीरों की प्रशंसा निहित रहती थी। दूसरी श्रोर युद्धोपरान्त राजास्रों के मनोरंजनार्थ ये ही कवि श्टंगार रस की कविताएँ भी रचा करते थे। इस प्रकार इस युगं की कविता एक स्त्रोर तो वीररस से पूर्ण है तो दूसरी श्रोर शंगार से । युद्ध श्रीर प्रेम के इस काल में वीर श्रीर शंगार रसकी प्रधानता काव्य में आ गई। ऐसे काव्यों का रूप वर्णनात्मक अधिक होता है जिसमें घटनात्रों की योजना एक के बाद दूसरी होती चली जाती है। श्राख्यान का श्राप्रह यहाँ इतना श्राधिक होता है कि ये काव्य गीतिकाव्य की श्रेणी में नहीं रखे जा सकते। इन्हें वीरभावात्मक खंडकाव्य कहते हैं। यद्यपि गीतात्मकता इनमें पर्याप्त मात्रा में मिलती है किन्तु आख्यान-आप्रह उन्हें शुद्ध गीतिकान्य का रूप नहीं दे पाता । जयदेव श्रीर कालिदास के काव्यों ('गीतगोविन्द' 'मेघद्त') में यह त्राग्रह दूसरे प्रकार का है । वहाँ कवि की दृष्टि घटना-वैचित्रय की भ्रोर कदापि नहीं ! परन्तु 'बीसलदेवरासो'

और 'श्राल्हा' इसी तत्व को लेकर वीरभावात्मक खंडकाव्यों (Ballad) की श्रेणी में श्राते हैं।

खुसरों के पदों में गीति-तत्व

हिन्दी के स्नादि युग के स्निन्तम दिनों में हमें गीतिकान्य के चिह्न यदि कहीं देखने को मिलते हैं तो वह खुसरो के पदों में। इनका काल (१३१०—१३८१) है; इन्होंने यों तो श्रिषकांशतः फारसी में ही किवता की परन्तु हिन्दी में सर्वप्रथम खड़ीबोली का प्रयोग इन्होंने ही किया। इनकी 'पहेलियाँ', 'मुकरियाँ' श्रीर 'दोसुखने' प्रसिद्ध हैं। इन्होंने-पदों की रचना भी की जिस में फारसी हिन्दी मिश्रित गज़ल का रूप दिखाई पड़ा। इन्हीं पदों ने परवर्ती गीतिकान्य के रचियताश्रों को प्रेरित किया। प्रेरणा की दृष्टि से इनके पद वस्तुतः विशेष महत्व को लिए हुए हैं।

यद्यपि खुसरों के पीछे गोरखनाथ की परम्परानुगामिनी नाथपिथयों की पदों की भिन्न धारा चली आ रही थी, किन्तु खुसरों पर उसका कोई प्रभाव नहीं पड़ा । बोलचाल की भाषा को लेकर काव्य-रचना खुसरों ने की जिसमें यत्र तत्र अरबी कारसी के शब्द भी आते गए। 'खालिकबारी', की रचना तो हिन्दी और अरबी कारसी के योग से हुई है। किन्तु पदों की रचना भी अधिकतर अजभाषा में ही खुसरों ने की। शुक्ल जी ने भी इतिहास में कहा है, ''पर गीतों और दोहों की भाषा अज या मुख प्रचलित काव्य भाषा ही है।" आगे चल भक्ति काल में भी पदों की भाषा अज ही रखी गई।

गीतों में संगीततत्व

खुसरो ने रागरागिनियों में पदों की रचना की । उर्दू की कव्वाली गज़ल के ढंग पर बहुत से पद निर्मित किये । 'बरवा राग' में लय रखने की प्रणाली इन्होंने ही प्रारम्भ की और सर्वप्रथम इन्होंने ही भावोन्मेष को अपने पदों में ढाला । श्टंगार, शान्त रसों का समावेश इनके पदों में विशेष रूप से हुआ। । संयोग, वियोग और विरह के भावों को उनके तीव्रतम रूप में खुसरो ने इन पदों में ढाला । वसन्त के पद इस दृष्टि से अत्यधिक प्रभावात्मक हैं....भावों की तीव्रता इनमें पर्यास मात्रा में मिलती है:---

मोरा जोबना नवेल रा भयो है गुलाल। कैसे गर दीनी बक्स मोरी माल॥

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, श्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ६६।

्र नजामदीन श्रौलिया बको कोई समभाए। जो जो मनाऊँ वह तो रूसा ही जाय।। —मोरा जोबना०,पृ० ३२२। ना० प्र० पत्रिका, भाग २ सं० १९७८ भुलो के गीत भी बड़े भावात्मक हैं—

जो पिया स्रावन कह गए स्रजहूँ
न स्राए स्वामी हो।
(ए), जो पिया स्रावन कह गए,
स्रावन स्रावन कह गए स्राप् न बारह माछ।
(एहो) जो पिया स्रावन कह गए
स्रायबी फारसी मिश्रित गज़ल पहले पहल खुसरो ने ही बनाई—
जे हाल मिस्की मकुन तगाफुल दुराय नैना बनाय बतियाँ।
कि ताबे हिजराँ न दारम ए जां न लेहु काहे लगाय छतियाँ।।
स्राबाने हिजराँ दराज़ चूँ जुल्फ व रोजे वसलत चु उम्र कोताह।
सखी पिया को जो मैं न देखूँ तो कैसे काटूँ स्रांधेरी रितयाँ।।
—ना० प्र० पत्रिका, भा. २, सं० १६७८, पृ० ३२४.

लोकगीतों का माधुर्य

खुसरों के पदों श्रीर विशेषकर भूले के गीतों में लोकगीत का माधुर्य भलकता है। लोकगीतों की 'टेक' की पद्धित का प्रयोग श्रपने गीतों में सर्वप्रथम इन्होंने ही किया। यही 'टेक' पद्धित परवर्ती कबीर, सूर श्रादि कियों के गीतों में भी मिलती है। संगीत की सृष्टि में जहाँ छुन्द सहायक होते हैं वहाँ 'टेक' के दुहराने की शैली उसके संगीत को बढ़ाने में योग देती है। छुन्द की दृष्टि से खुसरों ने श्रिषकतर उर्दू के 'बहों' का श्रमुकरण किया श्रीर जब उन्होंने हिन्दी के छुन्दों का चुनाव किया तब सार, चौपाई, ताटंग श्रादि का प्रयोग किया श्रीर साथ ही छुन्दों के प्रयोग में भी पूरी स्वतन्त्रता से काम लिया है। ऐसे छुन्द लोक गीतों के प्रयोग में श्राए हैं। लोकगीतों से प्रेरित होने के कारण गीतिकाव्य का रूप यहाँ बिल्कुल नवीन हो उठा है।

वैयक्तिक उन्मेष

उपर्श्वक पदों से यह स्पष्ट है कि खुसरो अञ्चे संगीतज्ञ थे। उनका हृदय वाद्ययन्त्र के समान भंकृत होता रहता था और उसी भंकार को उन्होंने अपने गीतों मे भरने का प्रयत्न भी किया। गीतिकाव्य के विकास में इनके पदों का स्थान ऊँचा है। वैयक्तिक अनुभूति का अभिव्यंजन उनमें हुआ है, जो आज

के गीतिकाव्य में प्रधानतः मिलता है, श्रौर खड़ी बोली में काव्य रचने की परिपाटी इन्हीं से श्रारम्भ होती है। खुसरो के पदों में यद्यपि पर्याप्त काव्यत्व एवं परिष्कार नहीं तथापि उनमें श्रपने पूर्ववर्ती सिद्धों की परम्परा से पर्याप्त नवीनता मिलती है। सिद्धों ने केवल दार्शनिक सिद्धान्तों को पदों के ढाला, पर खुसरो ने श्रान्तरिक भावों का प्रकाशन श्रपने गीतों में किया। मानों हिन्दी में गीतिकाव्य की प्रेरणा-सामग्री यहीं श्राकर प्रस्तुत हो गई। गीतिकाव्य कि श्रन्तरतम में उठने वाले श्रन्यान्य भावों की कथा है। इस दृष्टि से हिन्दी में सर्वप्रथम खुसरो की किवता में हमें वह तत्व मिलता है जो गीतिकाव्य का मेर-दंड है। यह तत्व वैयक्तिक श्रनुभूति है जिसका श्रभाव सिद्धों के पदों में था श्रौर श्रमिव्यंजना की दृष्टिसे जिसकी न्यूनता संस्कृत काल में भी मिली। खुसरो के गीतों में ही सर्वप्रथम हृदयावेश वैयक्तिक रूप में पूट पड़ा। गीतिकाव्य के विकास में जयदेव के पश्चात् खुसरो के पद उस कड़ी के समान हैं जो एक श्रोर कबीर के पदों श्रौर दूसरी श्रोर विद्यापित की पदावली एक सूत्र में बाँध रही है।

मध्ययुग श्रौर गीतिकाच्य का स्वर्णयुग

शुद्ध गीतिकाव्य के अभाव की पूर्ति

हिन्दी साहित्य के मध्ययुग से पूर्व हिन्दी में गीतिकाव्य का स्वरूप विकास की प्रथमावस्था में ही था। यह रूप वह पनपता हुआ रूप था जिसे खुसरों ने अपने संगीतपूर्ण दृदय से सीचा। कहना यों चाहिये कि हिन्दी में गीतिकाव्य का बीजारोपण खुसरों ने ही किया। उसमें एक तो वैयक्तिक अनुमूित का ही समावेश दिखाई पड़ा, दूसरे खड़ी बोली एवं ब्रजमाषा के प्रयोग द्वारा भावाभिव्यक्ति के माध्यम का प्रश्न भी उससे हल हो गया। किंतु जिस रूप का विकास संस्कृत में जयदेव के 'गीतगोविंद' में दिखाई पड़ा उसका अभी तक अभाव ही था। यही अभाव एकबारगी इस मध्यकाल में आकर भली-भाँति पूर्ण हो गया जब भक्ति का अविरल स्रोत चारों और से प्रबल वेग के साथ बह निकला। इसी मध्यकाल संवत् (१३७५, सं० १७००), की लम्बी अविध में गीतों का इतना अधिक परिष्कार हुआ कि हम इस काल को गीतिकाल का स्वर्णयुग कह सकते हैं।

इस काल के गीतिकाव्य का प्रधान प्रेरणास्रोत भगवद्भक्ति है। भक्ति ग्रौर गीतिकाव्य का इस काल में ग्रन्योन्याश्रय संबन्ध स्थापित हो गया। रिव बावूने इस युग की प्रशंसा करते हुए यही कहा है कि इस युग के काव्य में साधक श्रौर किव का सुन्दर सामंजस्य हुन्ना है। यह सामंजस्य वस्तुतः श्रन्यत्र दुर्लभ है। भक्ति के प्रादुर्भाव के साथ गीतिकाव्य का भी जन्म हुन्ना श्रौर उसके चरमोत्कर्ष के साथ गीतिकाव्य भी श्रपने उच्चतम स्वरूप को प्राप्त हो गया।

भक्ति की दो धाराएँ

इस काल में भक्ति की दो धाराएँ वहीं । एक निर्गुण धारा श्रीर दूसरी सगुण धारा । दोनों ही धाराएँ पूर्वकाल से चली आ रही थीं । निर्गुण मत का संधान जैन और बौद्ध कियों को रचनाओं से ही मिलने लगता है । इन रचनाओं में भिक्त का स्थान था इस लिये इनमें नीरसता थी । इस युग में भिक्त-तत्व के मिश्रण से निर्गुण भाव के भजनों में ऐसी मिठास आई जो पहले के निर्गुण-भावापन्न रचनाओं में एकदम नहीं थी । सगुण भिक्त की धारा बहुत पुरानी थी जो कमशः भागवत धर्म के रूप में श्राती हुई मध्ययुग में वैष्णव भिक्त के रूप में विकसित हुई । इस प्रकार एक श्रोर संतमत और दूसरी श्रोर वैष्णवमत के प्रादुर्भाव के साथ गीतिकाव्य भी स्वतः फूट पड़ा और उसने इन्हीं मतों के श्रनुरूप श्रपना कलेवर सजाया और इन्हीं के श्रनुरूप उसका स्वरूप निर्धारण मी हो गया ।

प्रतिपादन की भिन्नता के कारण भिन्त की दोनों धाराश्रों के पदों का स्वर एक दूसरे से भिन्न लगता है। सगुण भाव के भक्तों ने श्रपने पदों में भगवान के नर रूप की लीलाश्रों का गान किया था इसलिये उनमें एक प्रकार का मानवीय रस है। उधर निर्मुण भक्तों के उपास्य में किसी प्रकार के साम्प्रदायिक विश्वास का श्राधार न होने से उनमें एक प्रकार का विश्वजनीन भाव पाया जाता है।

संत मत और कबीर

कहा जाता है कि सिद्धों का 'सहिजया' सम्प्रदाय गोरखनाथ द्वारा 'नाथ' पंथ के रूप में विकसित हुआ था, इसका प्रचार भी सर्वत्र हो चुका था। इसर भारत में मुसलमानों के आक्रमण द्वारा मुसलमानों की संख्या भी बढ़ती चली जा रही थी। इस पंथ के चलाने वालों ने इस बात का प्रतिपादन किया कि ईश्वर एक है, जो सबमें बसता है, जाति-पाँति का भेदभाव व्यर्थ है, वेद, पाठ, पूजा आदि भी निरर्थक हैं। साथ ही इनकी साधना-पद्धति हठयोग

सुन्दर प्रन्थावली, 'भूमिका', संपादक—पुरोहित हरिनारायण शर्मा । संवत् १६६३ ।

कहलाती थी जिसमें कठिन साधना—इंगला, पिंगला, सुषम्ना, चक्र, रन्ध्र, कुन्डिलिनी, ख्रादि को प्रधानता दी गई। महाराष्ट्र में प्रायः इसी प्रकार के ख्रद्वैतवाद का प्रचार हुआ। सन्तों ने हिन्दू मुसलमानों को एक करने का प्रयत्न किया। साधना के तत्वों में कर्म, ज्ञान का तो प्राधान्य इनके निर्गुण मत में मिला किन्तु भक्ति में जिस हृदय तत्व की ख्रपेचा थी, उसका स्रभाव इनके पंथ में रहा, अस्तु जनता पर इनके मार्ग का प्रभाव इतना न पड़ा जितना वैष्णव भक्ति का।

कवीर संत मत के प्रमुख प्रवर्तक थे। इन्हों ने श्राकर सर्वप्रथम निर्गुण मावना को नये मार्ग पर खड़ा किया। 'नाथ-पंथियों' ने निर्गुण साधना का प्रचार श्रवश्य किया था किन्तु उसमें हृदय पत्त का नितान्त श्रभाव था। मिक्त के मिश्रण से उसी को कबीर ने सुदृढ़ किया। इनकी साधना-पद्धति में योगियों के हृठयोग की क्रियाश्रों को स्थान मिला। स्फियों के प्रेम तत्व को लेकर उन्होंने उसमें सरसता भरी, निराकार ब्रह्म के लिये भारतीय वेदान्त से प्रेरणा ली श्रीर वैष्ण्य भक्ति मार्ग से श्रिहिसा श्रीर प्रपत्तिवाद लिया। इस प्रकार कबीर के संतमत में ईश्वर श्रपने ऐसे प्रेममय, ज्ञानमय रूप में श्रमिव्यस्त हुश्रा जिसमें भाव-माधुर्य तो है परन्तु गह्लादश्रु भावकता नहीं है। उसकी श्रखंड एकता में उन्होंने विश्वास कर उसे सृष्टि के कण्ण-कण में व्याप्त मान कर उसे निराकार बताया। वस्तुतः निर्गुण सब्द का प्रयोग उन्होंने गुणातीत श्रथ में किया। भगवान सगुण-निर्गुण से परे श्रमुभवैकगम्य है। उन्होंने माया को इस श्रमुभवगम्य भगवान की प्राप्ति में बाधक वताया श्रीर उसे उन्होंने त्रिगुणात्मक भी कहा है।

कबीर के संत मत में जहाँ नाथ पंथियों की साधना पद्धति (हठयोग) का पूरापूरा योग हुआ वहाँ सूफियों के शरीस्रत, तरीकत, हकीकत और मारफत के चारों स्तरों की योजना भी हुई। इसके अतिरिक्त सूफियों के माधुर्यभाव एवं 'प्रेम की पीर' को भी उन्होंने स्रपनाया, जिसके कारण उनके विरह के पदों का रूप अत्यधिक मार्मिक हो उठा। जहाँ धार्मिकता की चिन्ता में सिद्धों के पदों में अधिकांशत: नीरसता मिली वहाँ इनके ऐसे पदों ने सरसता भी बहुत ला दी।

हमें कबीर के मत की रूप-रेखा इस कारण खींचनी पड़ी कि कबीर का मौलिक स्वरूप पहले धर्मगुर का है फिर किव का और इसी प्रथम स्वरूप के ही श्राधार पर उनका काव्यरूप खड़ा भी हुआ है अतएव उसे छोड़कर उनके काव्यरूप का श्रध्ययन समीचीन नहीं। संतमत का प्रधान उद्देश्य पढ़ते हुए भेद-भाव, पाखंड, श्राडंबर श्रादि को दूरकर मनुष्य के प्रति प्रेम को उत्पन्न कराना था। इस दृष्टि से सभी संत-किवयों ने श्रपनी श्रनुभूति की श्राभिन्यक्ति के लिये कान्य का माध्यम प्रह्ण किया श्रीर विशेष कर दोहों श्रीर पदों की ही शैली को श्रपनाया। इन दोनों शैलियों में गीतिकान्य की दृष्टि से पदों की ही शैली को श्रपनाया। इन दोनों शिलयों में गीतिकान्य की दृष्टि से पदों की ही शैली महत्व रखती है। इनकी रचना राग रागिनी के श्राधार पर हुई है। धमोंपदेश, सुधार एवं प्रचार की भावना ने इनकी श्रिभिन्यक्ति का स्वरूप श्रत्यधिक सीधा श्रीर सरल बना दिया। जनता तक श्रपने मत को पहुँचाने के ध्येय ने कबीर श्रादि संत कियों में उच्च कलात्मकता का श्रभाव भले ही ला दिया है किन्तु महत्व उसका इसी बात में है कि भाव जिस रूप, जिस भाषा में निकल पड़े उसी में इन्होने श्रपने पदों की रचना कर डाली। राजस्थानी, गुजराती, पंजाबी श्रादि भाषाश्रों के शब्द जो प्रचुरता से कबीर की बानी में मिलते हैं वे मूल रूप में कबीर के नहीं श्रीर श्रनुसंधान द्वारा ऐसा सिद्ध किया जा चुका है कि ऐसा मिश्रण बहुत परवर्ती काल का है।

जहाँ एक श्रोर रहस्यवाद की भावना ने उनके पदों में विरह, मिलन के भाव भरे वहाँ मतप्रतिपादन के उद्देश्य की भावना ने दूसरी श्रोर उनमें हठ-योग की समस्त कियाश्रों की सूची भी प्रस्तुत कर दी। इस प्रकार पदों का रूप कबीर में श्राकर उनकी साधना के श्रानुरूप भिन्न हो गया है श्रीर जब हम इस काव्यरूप की छान-बीन उनके वास्तविक साधक रूप को प्रथम दृष्टि में रखकर करते हैं तब हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि बाह्य श्रभिव्यंजना का जो रूप कबीर के पदों ने ग्रहण किया वह बिल्कुल उनकी श्रान्तरिक श्रामृति के ही श्रानुरूप है। श्रस्त कबीर के गीतिकाव्य के श्रध्ययन में उस श्रानुमृति को जो निरन्तर साधना में रत रहने के कारण उनके जीवन में प्रादुर्मृत हुई, हमें ध्यान में रखना होगा, तभी उनके गीतिकाव्य का मूल्यांकन संभव है। कबीर का गीतिकाव्य

कबीर की सहज कलात्मकता-शून्य वानी में निःसन्देह वह माधुर्य नहीं जो उनके पूर्ववर्ती श्रौर परवर्ती किवयों में उपलब्ध होता है, किन्तु यह भी निश्चित है कि जो कुछ भी कबीर के पदों में है वह श्रपनी एक निजी मौलिकता लिए हुए है। इस मौलिकता के स्वरूपांकन के लिए हमें कबीर की उस मूिम तक पहुँचना होगा जहाँ से उन्होंने श्रपनी भावाभिव्यक्ति के लिए उपक्रम किया। क्योंकि बाहरी श्रिभिव्यंजना में भीतरी मनोवृत्ति का हाथ प्रथम रहता है। इसी मनोवृत्ति के श्रध्ययन से हम कबीर को प्रथम भक्त श्रौर धर्मगुरू के रूप में पाते

हैं श्रीर तब किन का रूप उन्हें मिलता दिखाई पड़ता है। यह रूप भी बड़ा ही श्रयत्नसाधित है, फलतः कबीर के गीतिकाव्य का रूप उनकी भीतरी मनोवृत्ति के श्रमुरूप यदि पूर्ववर्ती किन्यों से भिन्न हो गया तो उसमें कोई श्राश्चर्य की बात नहीं। परन्तु पदों का जो रूप कबीर में है वह एक निश्चित रूप है जिससे पदों की एक भिन्न परम्परा हिन्दी में प्रवाहित हुई।

कबीर की बानी के संप्रह

कबीर की बानी का संग्रह उनके सम्प्रदाय के सर्वमान्य ग्रन्थ 'बीजक' में तो मिलता ही है, परन्तु इसके श्रितिरिक्त एक तो नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा 'कबीर ग्रन्थावली' के नाम से उपलब्ध हुआ जिसका संपादन बाबू श्याम-सुन्दरदास ने किया और दूसरा संग्रह 'गुरुमंथ साहब' के श्रन्तर्गत श्राए हुए 'कबीर वचन' के रूप में भी प्राप्य हुआ है। इन तीनों संग्रहों में सबसे प्राचीन बीजक ही प्रमाणित किया गया है।

जिस प्रति का संपादन श्यामसुन्दर दास ने 'कबीर प्रन्थावली' में किया, उसके लिए यह कहा गया है कि उस आधार प्रति का काल कबीर का मृत्यु से लगभग १५ वर्ष पूर्व का है। परन्तु परवर्ती शोध द्वारा आचार्य हजारी-प्रसाद द्विवेदी ने इस विषय में संदेह प्रकट करते हुए इस ख्रोर लच्च किया है कि यदि इनके पदों को प्रामाणिक मान भी लिया जाय तो १४ वर्ष की अवधि में कबीर ने अवश्य ही बहुत से पद, दोहे आदि कहे होंगे जो इस संग्रह में म आ सके। दूसरे, प्रस्तुत संग्रह में छ्या हुआ पुरानी प्रति का एक अन्तिम पृष्ठ भी है जिसमें संवत् की लिखावट दो स्थान पर दो प्रकार से है। अतः इसकी प्रामाणिकता में सन्देह है। किन्तु इसकी प्राचीनता में आचार्य द्विवेदी जी ने सन्देह नहीं किया है। यह अवश्य उन्होंने निर्धारित किया है कि जिस रूप में इसका सम्पादन हुआ है वह इसे १८वीं शताब्दी के आदि या मध्य भाग का ही बताती है। १

एक बात श्रीर । 'कबीर ग्रन्थावली' का सम्पादन वस्तुतः दो प्रतियों के श्राधार पर हुश्रा । ये प्रतियों 'क' श्रीर 'ख' के रूप में हैं । इनमें 'क' प्रति को ही श्रिधिक प्रामाणिक मानते हुए उसका काल सम्पादक ने संवत् १५६१ माना है श्रीर 'ख' प्रति का काल सं० १८८१ । परन्तु इस पर भी विचार

१. कबीर, इ० प्र० द्विवेदी पृ. १८।

२. पृ. १६, २०. इ० प्र० द्वि०

करते हुए श्राचार्य द्विवेदी ने दोनों में बहुत कम श्रन्तर देखकर केवल ५० वर्ष का श्रन्तर माना है। र

तीसरा संकलित प्रन्थ भी पुराना प्रमाणित किया गया है जिसका समय 'गुरुप्रन्थ साहब' के संकलन का काल निर्धारित किया गया है। इसलिये इसका संकलन ईसवी सन् की १६वीं शताब्दी में अवस्य हो चुका होगा। क्योंकि कहा यही जाता है कि 'गुरुप्रन्थ साहब' का संकलन संः १६६१ में में हुआ था। 'डा० राजकुमार वर्मा ने अपने सन्त कवीर में गुरुप्रन्थ साहब के अन्तर्गत आए बचनों का संग्रह किया और 'कबीर ग्रन्थावली' के परिशिष्ट में भी इसके पदों का संग्रह है।

इन तीनों संग्रहों में कबीर पंथी सन्तों ने यदि किसी को प्रामाणिक माना है तो 'बीजक' को श्रौर इन्हों पदों का वे पाठ करते हुए भी मिलते हैं। एक संग्रह श्रयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिश्रौध', का भी कबीर बचनावली' के नाम से निकला है।

'बीजक' में पदों का संग्रह मुख्यरूप से एक तो 'सबद' श्रौर 'रमैनी' में हुआ है श्रौर दूसरे लोकगीतों के आधार पर निर्मित पदों का संग्रह 'कहरा' 'वसंत' 'चाँचर' 'बेली' 'बिरहुली' श्रौर 'हिंडोला' नामक प्रकरणों में हुआ है। 'सबद' श्रौर 'रमैनी' के पदों की रचना शास्त्रीय रागरागियों के श्राधार पर हुई है। खुसरों के समान इन गीतों की भाषा भी अजमाषा है एवं पूर्वी बोली का पुट भी उसमें दिया गया है। गीतिकान्य की दृष्टि से 'सबद' श्रौर 'रमैनी' के पदों में गीतितत्व मिलता है। किन्तु इन दोनों संग्रहों में भी 'सबद' में कान्यत्व श्रौर गीतात्मकता श्रिधक मिलती है। 'रमैनी' के पद श्रिधकांशतः सिद्धान्त-निरूपक हैं जिससे कान्यत्व का श्रभाव इन पदों में श्रा गया है। यही कारण है गीतिकान्य की दृष्टि से 'रमैनी' के पदों को हम विवेचना में नहीं लेते। उनमें न तो भावात्मकता है न रागात्मक श्रावेश की बाह्य श्रीभन्यंजना। केवल रागरागियों का श्राधार ही गीतिकान्य के लिये श्रपेद्यित नहीं। प्रत्युत वह तो हृदय के भावों की तीव्र संगीतात्मक श्रभिन्यक्ति है। श्रस्तु कबीर के पदों में 'सबद' के श्रंतर्गत श्राए हुए पद ही गीतात्मक उन्मेष से भरपूर हैं श्रौर वे ही गीतिकान्य के श्रन्तर्गत रखे जाते हैं। साथ ही श्रन्य

 ^{&#}x27;कबीर के बचन', विश्वभारती पत्रिका, ह० प० द्विवेदी।

२. " " ह० प्र० द्विवेदी।

प्रकरणों में त्राए हुए लोकगीतों के त्राधार पर निर्मित पद भी इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं।

पदों के अन्यान्य प्रकार

यों तो कबीर की श्राध्यात्मिक प्रवृत्ति उनके संपूर्ण पदों में परिलक्षित होती है श्रीर उनका एक एक पद संतमत की श्राधारशिला पर टिका हुश्रा है, तथापि मोटे तौर पर उनका वर्गीं करण गीतितत्व के तारतम्य में सहायक है। उनके पद मुख्यरूप से चार वर्गों में रखे जाते हैं—१. उपदेशात्मक श्रीर नीति-परक, २. वैराग्यसंबंधी, ३. सिद्धांतिनरूपक, ४. विरह-मिलन के पद।

विषय के अनुरूप ही गीतों के बाह्यस्वरूप में भी परिवर्तन होते गए हैं जहाँ हृदय की भावात्मकता को अभिव्यक्त होने का अधिक अवसर मिला है, वहाँ पदों में संगीत का तत्व स्वतः इस प्रकार नियोजित हो गया है कि वे अति मार्मिक बन गए हैं। किन्तु जहाँ हृदय-तत्व का योग नहीं, वहाँ पदों का रूप वौद्धिकता से बोभिल है। कुछ पदों में रागात्मक उन्मेष इतना अधिक मिलता है कि अभिव्यंजना का स्वरूप बड़ा ही वैयक्तिक है।

(१) उपदेशात्मक पदों में कवि की भावना श्रिधिक गीतात्मक नहीं

हो पाई है :-

श्रपन पौ श्रापुहीं विसरेवो ।
जैसे श्वानहि काँच मन्दिर महें ।
भरमत भूकि मरेवो ।
ज्यों केहरि बपु निरिष्ठ कृप जल ।
प्रतिमा देखि परे वो ।
वैसे ही गज स्फटिक शिला महें ।
दशननि श्रानि श्ररेवो ।
मरकट मूठि स्वाद नहि बिहुरे ।
घर घर रटत फिरे वो ।
कहिं कबीर ललनी के सुगना ।
तुहि कवने पकरे वो । ४०॥ ।

ऐसे पदों में श्रिधिक भावात्मकता नहीं मिलती, क्योंकि कवि की मनोवृत्ति उपदेशात्मक बातों के निरूपण में उलक्क गई है।

(२) वैराग्य भरे पदों में किव ने संसार की असारता इस रूप में अभि-व्यक्त की है कि एक-एक पंक्ति से नैराश्य एवं अवसाद के भाव टपकते हैं:—

१. मूल बीजक, शब्द प्रकरण, सन् १६३८, बड़ोदा।

प्रस्तुत पद में गीतिमत्ता का अभाव होने पर भी हृदय की सची अनुभूति का अभिव्यंजन होता हुआ दिखाई पड़ता है, जिसमें किन जीवन के अनुभूत सत्य को बड़े सहज रूप में कहता हुआ दिखाई पड़ता है।

(३) सिद्धान्त निरूपण के पदों में हटयोग की अन्यान्य बातों का समा-वेश हैं जिससे किन की कोमल भावना दब गई है, बौद्धिकता ऊपर उठ आई है। ऐसे पदों में वर्णन अधिक है और कबीर इंगला, पिंगला, सुपुम्ना, चक्रों में उलफ गए हैं। कहीं-कहीं सिद्धान्त निरूपण के पदों की शैली उल-टवाँसियों के रूप में हैं। गीतिकाव्य की दृष्टि से ये बिल्कुल महत्वहीन हैं। अस्तु इनकी उसके अन्तर्गत नहीं रखते। उनका रूप पदों से भिन्न हो गया है। किन्तु उन पदोंमें जहाँ किन की भावना इंगला, पिंगला में अटक गई है, सचा गीतिकाव्य तत्व नहीं मिलता। हाँ, एक-आध स्थलों पर ऐसे पदों में किन का कौशल सचमुच पंसनीय भी है, जहाँ संगीत के तत्व से किन की भावना योग की बातों का निरूपण करते हुए भी, अति गीतात्मक हो उठी हैं। शब्दों के चयन में पद का संगीत बहुत मधुर हो गया है:—

भीनी भीनी बीनी चदरिया।

काहे का ताना काहे का भरनी, कौन तत्व से बीनी चदरिया। इंगला पिंगला ताना भरनी, सुखमन तार से बीनी चदरिया। आठ कवँल दल चरखा डोले, पाँच तत्व गुन तीनी चदरिया। सांह को सियत मास दस लागे, ठोक ठोक के बीनी चदरिया। सो चादर सुर नर सुनि ऋोढ़ि, ऋोढ़ि के मैली कीनी चदरिया। दास कबीर जतन से ऋोढ़ि, ज्यो की त्यों रख दीनी चदरिया।

[—]क० व० २२३, पृ० १८७ ।

⁽४) विरह के पदों में ही आकर कबीर का सचा गीतात्मक स्वरूप देखने को मिलता है। इन पदों में कबीर की आत्मा विरह की वेदना से आकुल होकर अभिव्यक्त हो पड़ी है। यहाँ अनुभूति अपने सहज रूप में बिना किसी अवरोध के बड़े ही स्वतः प्रवृत्त रूप में बाहर प्रकट हुई है। यहाँ न तो

'नाद' का चकर है और न किसी 'चक्र' का फेर; प्रस्थुत किन उस परमात्मा के निरह में यहाँ तड़पता दिखाई पड़ता है। भागों की तीब्रता के साथ अभिन्यंजना का स्वरूप बड़ा ही गीतात्मक हो उठा है। इसमें सगुण धारा के किन्यों की-सी भागात्मकता भी मिलती है। अस्तु, निरह के पदों में उनके उन्मुक्त हृदय का उन्मुक्त अभिन्यंजन, उन पदों को सच्चे गीतिकान्य की श्रेणी में रखता है।

उस अनन्त सत्ता के विरह में क्योंकर दिन कटेंगे, यह जतन केवल वही बता सकता है, दूसरा कोई नहीं । अतः कातर होकर वे गा उठते हैं—

कैसे दिन किटहैं, जतन बताए जइयो ।। टेक ।।
एहि पार गंगा, वोहि पार जमुना,
विचवाँ मड़इया हम का छुवाये जइयो ।। कैसे॰ ।।
ऋँचरा फारि के कागद बनाइन,
ऋपनी सुरतिया हियरे लिखिये जइयो ।। कैसे॰ ।।
कहत कबीर सुनो भई साधो,
बहियाँ पकरि के रहिया बताए जहयो ।। कैसे॰ ॥

- कबीर बचनावली (१०२)

इस पद की प्रथम पंक्ति ही कितनी मर्मस्पिशिणी है अनुभूति श्रौर श्रिम-व्यक्ति मिलकर एक हो रही हैं, जिसमें संगीत स्वतः फूट पड़ा है श्रौर काव्यरूप बड़ा ही गीतात्मक हो उठा है।

विरह के पदों के समान मिलन में संयोग का आह्नाद भी भरपूर है। विरहाकुल हृदय से जब कबीर ने 'बाल्हा आब हमारे ग्रेह रे; तुम बिन दुखिया देह रे' कहकर पुकार की, तब उनकी सच्ची प्रेमनिष्ठता को देख भगवान उनके पास स्वयं आते हैं। तब किव गा उठता है:—

दुलहिनी गावो मंगल चार हम घरि श्राए हो राजा राम भरतार ।।टेक।। तन रत करि मैं मन रत करिहूँ, पंच तन्त बराती।। रामदेव मोरे पाहुने श्राए। मैं जोवन मैमाती।।

१. कबोर-प्रन्थावली-पद ३०७ पृ० १६२

सरीर सरोवर वेदी करिहूँ ।

श्रह्मा वेद उचार ।।

रामदेव संगि भाँविर लैहूँ ।

धनिधनि भाग हमार ।।

सुर तैतीसुँ कौतिक आए ।

मुनियर सहस अठयासी ।।

कहै कबीर हंस ब्याहि चले हैं ।

पुरुष एक अविनासी ।। १ ।।

—कबीर ग्रंथावली, पृ० ८७ I

विरह के पदों में हमें किव का आत्मिनिवेदन भी मिलता है और मिलन के चित्रों में हृदय की उत्फुल्लता का ही अभिव्यंजन है। आत्मिनिवेदन में वैयक्तिकता का तत्व गीतिकाव्य में अत्यधिक मात्रा में सिनिविष्ट हुआ है। अत्यव्य कवीर के विरह के पद गीतिकाव्य की दृष्टि से उत्तम हैं।

विरह और मिलन के पदों में कबीर की दार्शनिकता प्रेम के साथ एका-कार हो गई है। यहाँ विचार और अनुभूति का समन्वय दिखाई पड़ता है, जो गीतिकाव्य की विशेषता है। उनमें दृदय का स्पन्दन, व्याकुलता, आवेश, औत्सुक्य सभी बार्ते मिलती हैं। वैयक्तिक अनुभूति को इन पदों में व्यापक रूप दिया गया है। कबीर के भाव, उनका सुख-दुःख, इस रूप में मानवमात्र का सुख-दुःख बन गया है। प्रेरणा एवं भावना की उत्कृष्टता में ये पद उच्च कोटि के हो गए हैं। इनमें बाह्य अलंकरण के न होते हुए भी अन्तर की पुकार है।

कबीर के निर्मुण पद और विशेषकर विरह के पद, अनुभूति और विचार के सामंजस्य को लेकर, रूप की दृष्टि से गीतिकाव्य के एक नवीन स्वरूप की लिए हुए हैं। यह बात अवश्य है कि उनमें कहीं कहीं अनुभृति और कला मिलकर एक नहीं हो पाई है, परन्तु जहाँ कहीं ये दोनों तत्व एकरूप हो गए हैं, वहाँ रूप एक मौलिकता को भी लिए हुए हैं। विकास की दृष्टि से कबीर तक पहुँचते-पहुँचते वैयक्तिक अनुभूति के अभिव्यंजन को गीतिकाव्य में अधिक स्थान मिलने लगा; किन्तु रूप का परिष्कार यहाँ उस रूप में न मिला जो सचेत कलाकार की कृति में परवर्ती काल के किवयों में मिला। उनके पदों का संगीत, सिद्धों के प्रभाव से मुक्त एक भिन्न संगीत है और छन्दों का ढंग भी निराला है। इस संगीत का आनन्द तभी मिल पाता है, जब पद के सूद्म मर्म को समक्तने वाला उसे गाता है। लोकगीतों की अनोखी मिठास उनके पदों में अवश्य है। उनके पदों में 'टेक' की पद्धति ने गीतों की संगीतात्मकता में योग दिया है। इसी 'टेक' के तौल पर अन्य चरण स्वतः जुड़ते हुए चले जाते हैं। जहाँ कहीं उनके ये पद लोकगीतों की माधुरी को अपने में लिये हुए हैं, वहाँ काव्यरूप अपेद्धाकृत मधुर हो गया है।

छुन्दों के प्रयोग में कबीर ने स्वतन्त्रता से काम लिया है। उन्होंने पदों में छुन्द का बन्धन स्वीकार नहीं किया है; अप्रतएव इस स्वतन्त्र भावना की दृष्टि से कबीर के पदों का महत्व बद्ध जाता है। भाव के अनुरूप ही इनके छुन्दों का रूप स्वतः घट-बद्ध गया है। आगे चलकर 'छायावाद' युग में छुन्द कों लेकर इस प्रकार की स्वतन्त्र प्रवृत्ति का द्योतन अनेक कवियों ने भी किया।

कबीर के 'सबद' के अन्तर्गत आए हुए पद आध्यात्मिक श्रेणी में रखे जायँगे। उनमें बौद्धिकता एवं भावात्मकता का ऐसा मिश्रण हुआ है कि कहीं आध्यात्मिकता उनके बौद्धिक पदों में उतरी है, तो कहीं भावात्मक पदों में उसने अपनी अभिन्यक्ति का सुन्दर मार्ग हुँढ़ निकाला है। फलतः एक अप्रोर उपदेश और सिद्धान्त प्रतिपादन से पदों में रुचता आ गई है, तो दूसरी ओर हृदयावेग बड़े ही सरस पदों में ढल गया है।

कबीर के गीतिकाव्य के कुछ अन्य रूप

कबीर के 'बीजक' के अन्तर्गत कुछ ऐसे रूप आए हैं जो लोकगीतों से लिए गए हैं। इन रूपों में विशेष कर 'कहरा', 'बसन्त', 'बेली', 'बिरहुली', 'चाँचर', 'हिंडोला', अधिकांश रूप में संत कवियों द्वारा गृहीत हुए। किन्तु भाव की दृष्टि से संतों के ये काव्यरूप, लोकगीतों से भिन्न हो गए हैं। कबीर ने 'कहरा' ताटंक छन्द में लिखा जिसमें संगीत बिलकुल लोकगीतों के आधार पर नियोजित हुआ। है:—

श्रोदन मोरे राम नाम के।
रामहिं के बनिजारा हो।।
रामनाम के करौं विश्वजारा।
हरि मोरे हटवाई हो।।
सहस्र नाम का करौं पसारा।
दिन दिन होत सवाई हो।।

कहिं कबीर सुनहु हो सन्तो। जोर चला जहेंडाई हो।।२﴿إا ا

१. मूलबीजक, रामखिलावन गोस्वामी, सन् १६३८ ।

'बसंत' में कबीर ने ऋतु का वर्णन न कर, योग की बातों का ही गुंफन किया है:—

> रसना पढ़ि लेहु श्री वसंत । पुनि जे परिहहु यम के फन्द ।। मेरु दएड पर डंक कीन्ह । श्रष्ट कमल परजारी दीन्ह ।। कहें कबीर इहिर के दास ।

फगुवा माँगै बैकुगठ बास ।।⊏।। —बसंत प्रकरण ।

'बेली' में उपमान छन्द का प्रयोग कर उपदेशात्मक भाव भरे हुए हैं:—
हंसा सरवर शरीर में, हो रमैया राम ।
जागत चोर घर मूसे, हो रमैया राम ॥ १॥

—बेली प्रकरण।

'बिरहुली' साँप के काटने पर भाइते समय का गीत है। कबीर ने इसका प्रयोग भी अपनी आध्यात्मिकता के अनुरूप ही किया है। यहाँ माया-रूपी सर्प के काटने के अर्थ में कबीर ने 'बिरहुली' रची है:—

स्रादि स्रन्त नहिं होत बिरहुली।
नहिं जर पक्षव पेड़ बिरहुली।।
निशि बासर नहिं होत बिरहुली।
पवन पानि नहिं मूल बिरहुली।। १।।

—बीरहुली प्रकरण।

इसी प्रकार होली के अवसर पर गाया जाने वाला 'चाँचर' भी यहाँ आध्यात्मिक भाव के प्रदर्शनार्थ ही प्रयुक्त हुआ है:—

खेलित माया मोहिनी।
'जिन' जेर कियो संसार।।
रच्यो रङ्ग तिनि चूनरी।
'कोई' सुन्दरि पहिरे श्राय।। १।।

-चांचर प्रकरण ।

'हिंडोला' भी यहाँ भ्रम का है श्रौर पाप पुराय के दो खम्मे लगे हैं :-

भरम हींडोलना जामें।
भूले सब जग त्राय।।
पाप पुराय के खम्भ दोऊ।
मेरू माया मानि।। १।।

—हिंडोला प्रकरण l

परवर्ती सन्त कवि

कबीर के पश्चात् इस धारा के अनेक सन्तों ने पदों की रचना की । इनमें दादूदयाल, धर्मदास, रैदास, नानक, सुन्दरदास, मलूकादास आदि प्रसिद्ध हो गए हैं। परन्तु गीतिकाव्य के विकास की दृष्टि से इनके पदों में अधिक मौलिकता नहीं मिलती। यदि किसी किन में कुछ अपनी मौलिक उद्भावना दिखाई पड़ती है तो वह दादूदयाल ही में।

दादूदयाल पर कबीर का प्रभाव कुछ न कुछ तो अवश्य पड़ा, किन्तु उन्होंने अपने भिन्न व्यक्तित्व के अनुरूप इस प्रभाव को अपने पदों में इस प्रकार आत्मसात करके दिखाया है कि हम यही कह पड़ते हैं कि कबीर कबीर हैं और दादू दादू। इनके पदों ने अभिन्यंजना का जो स्वरूप ग्रहण किया है उससे उनका हृदय विरह से आप्लावित दिखाई पड़ता है और इस विरह में वे इतने लीन हो गए हैं कि उन्हें समाज को न तो पटकारने का अवकाश मिला और न किसी पर कठोर व्यंग्य करने का अवसर ही हाथ लग पाया। उन्हें तो अभीष्ट था अपने पदों में विशेष रूप से विरहजन्य अनुभृति का अभिव्यंजन। विरहाकुल हृदय की वेदना बड़े ही सहज रूप में बाहर अभिव्यंजत हुई है। इस रूप में न तो कवित्व प्रदर्शन की प्रवृत्ति है, न कलात्मकता की ओर मुकाव। इसी कारण उनके पद बड़े ही मार्मस्पर्शी हुए हैं। विरह में तड़पन के आधिक्य से उनके पदों का रूप बड़ा ही मार्मिक हो गया है:—

।। राग गौडी माडी ।।

श्रजहूँ न निकसे प्रान कठोर ।। टेक॰ ।।

दरस बिना बहुत युग बीते, सुन्दर प्रीतम मोर ।।

चार पहर चारहु युग बीते, रैन गँवाई मोर ।

श्रवध गए श्रजहूँ निहं त्राये, कतहूँ रहे चित चोर ।।

कबहूँ नैन निरिष्त निहं देखे, मारग चितवत तोर ।

दाद श्रहसहं श्रातुर बिरहिनी, जहसहं चन्द चकोर ।। ५ ।। ९

कहीं कहीं इनकी भावना मीरा जैसी हो गई है। यहाँ राजस्थानी पुट भी हमें मिलता है:—

> कोई किहियो रे म्हारा नाथ नै, थारी नैन निहारे वाट ।। टेक॰ ।। दीन दुखिया सुन्दरि करनां, बचन कहे रे । तुम्ह बिन नाह विरिह्नी व्याकुल, किमि करि नाथ रहेरे।।

१. दादूदयाल की बानी, वेल्वेडियर प्रेस, इलाहाबाद सन् १६१४।

भूधर विना भावइ नहिं कोई, हिर विन श्रौर न जानई।
देह ग्रेह हूँ तेन्हें श्रापी, जो कोइ गोविन्द श्रानई।।
जगपति ने जोबा ने करजे, श्रातुर थई रही रे।
दादू ने देषा डौं स्वामी, व्याकुल होइ गई रे।। १४६।।
श्रान्य सन्त कवियों ने 'सबद'के श्रान्तर्गत पद-रचना तो की, परन्तु लोक-

श्रीतों के रूपों में भावाभिन्यंजना को श्रीधिक श्रपनाया। बुल्लासाहब, गुलाल साहब, तुलसीसाहब श्रादि किवयों ने 'वसन्त', 'हिंडोला', 'होली', 'लावनी' के ढंग पर गीतों की रचना श्रीधिक परिमाण में की। इनमें तुलसीसाहब ने 'लावनी' का प्रयोग नवीन ढंग से किया:—

।। लावनी ।।

पिया दरस बिना दीदार दरद दुख भारी ।
बिन सत्तगुरु के धृग जीवन संसारी ।। टेक ।।
क्या जनम लिया जग माँ हि मूल निहं जाना ।
पूरन पद को छाँड़ि किया जुलमाना ।।

× × × ×

जुग जुग में जीवन मरन आज नर देही ।
सुस सम्पति में पार पुरुष निह सोई ।।
जग में रहना दिन चार बहुरि मरना ही ।
बिन सतगुरु के धृग जीवन संसारी ।। १।। १

वैद्याव भक्ति श्रीर गीतिकाव्य का परिष्कृत रूप

वैष्णव भक्ति का प्रादुर्भाव श्रत्यन्त प्राचीनकाल से माना जाता है, जब श्रपनी प्रथमावस्था में उसे 'भागवत धर्म' कहकर पुकारा गया। कहा जाता है, ईसा से पूर्व तीसरी या चौथी शताब्दी में वासुदेव सर्वश्रेष्ठ देवता माने गए श्रीर इन्हीं के उपासकों को 'भागवत' कह कर पुकारा गया; श्रदाः उनका धर्म भागवत धर्म के नाम से श्रिभिहित हुआ। इसी भागवत धर्म में जब विष्णु एवं उनके श्रवतारों की उपासना एक नवीन ढंग से होने लगी, तब यही भागवत धर्म वैष्णुव धर्म के रूप में प्रस्तुत हुआ। इस वैष्णुव भक्ति में, शैव-भित की श्रपेचाइत श्रिधिक श्राकर्षण निहित था। यही कारण है उसने न केवल साहित्य वरन कला के चेत्र में भी श्रीमट प्रभाव डाला। यहाँ उपास्य-देव के प्रधानतः दो रूप मिले। एक तो कृष्ण श्रीर दूसरा राम। इनमें भी

तुलसीसाहब की बानी, बेल्वेडियर प्रेस, इलाहाबाद सन् १६१४ ।

जितना त्राकर्षण कृष्ण-भिक्त में दिखाई पड़ा, उतना राम-भिक्त में नहीं। सच पूछा जाय तो कृष्ण-भिक्त के प्रादुर्भाव के साथ गीतिकाव्य का स्त्रविरल स्रोत फूट पड़ा। स्त्रतएव वैष्णव सम्प्रदाय का महत्व मध्यकालीन गीतिकाव्य के उद्भव स्त्रौर विकास में बहुत है।

भागवत धर्म में कृष्ण के जिस रूप की उपासना की गई उनका स्वरूप वासुदेव कृष्ण का था, किन्तु वैष्णव संप्रदाय में आकर कृष्णोपासना में कृष्ण के बाल-स्वरूप ग्रथवा गोपालकृष्ण की उपासना को प्रधानता दी गई। ये गोपालकृष्ण, वासुदेव-कृष्ण से भिन्न दिखाई पड़े। महाभारतकाल के पर्याप्त समयोपरान्त, लगभग ईसा की प्रथम शताब्दी में जब हमारा 'आभीरों' से संसर्ग हुआ, तभी उनके उपास्यदेव के बाल-रूप में वैष्णव धर्म के कृष्ण की भावना का आरोप किया गया। सम्भवतः तभी से इस संप्रदाय में बाल-स्वरूप की उपासना भी प्रचलित होने लगी और आगे चलकर बल्लभाचार्य तक पहुँचते-पहुँचते इन्हीं गोपाल कृष्ण को अत्यधिक प्रधानता मिल गई।

वैष्ण्व-भिनत-मार्ग के आदि प्रवर्त्तक रामानुजाचार्य हुए जिन्होंने अपने पूर्ववर्ती शङ्करके 'मायावाद'का खंडन कर 'विशिष्टाद्वैत' सिद्धान्त की स्थापना की । इनके पश्चात् मध्वाचार्य ने आकर अपने ब्रह्म संप्रदाय की प्रतिष्ठा की । तत्पश्चात् निम्बार्क का 'सनक सम्प्रदाय' और विष्णुस्वामीका 'स्द्र सम्प्रदाय' प्रसिद्ध हुआ ।

परवर्ती भक्त

उत्तर भारत में इन चारों भक्तों द्वारा चार प्रकार की भिक्त का प्रचार हुआ और इन्हों से प्रभावित होकर अन्य भक्तों ने अपने नए सम्प्रदायों का प्रतिपादन नए ढड़ पर किया। प्रेरणा लेनेवाले इन भक्तों में रामानन्द हुए, जिन्होंने रामानुज से प्रभावित होकर उनके श्रीसम्प्रदाय को एक वड़ा ही व्यापक रूप दिया। इन्होंने नारायण या विष्णु को एक नवीन रूप में भिक्त का आलम्बन बनाया। अर्थात् सीधे उनकी भिक्त न कर, उनके अवतार-रूप 'राम' की भिक्त को महत्ता दी और रामानुज के कर्मकाएड की उपेता की। इस प्रकार इनकी भिक्त राम और सीता पर आश्रित होकर, वड़ी ही मर्यादापूर्ण भिक्त प्रमाणित हुई। इन्हीं से प्रेरणा लेनेवाले भक्त किव हुए तुलसी। दूसरी और विष्णुस्वामी के 'शुद्धाद्वैतवाद' से प्रभावित हुए बस्लभाचार्य, जिन्होंने अपना नया भिक्त मार्ग निकाला, जिसे 'पृष्टिमार्ग' कहते हैं। इसी भिक्त मार्ग से प्रेरित हुए भक्त किव स्रदास, जिन्होंने कृष्ण की भिक्तमें गीतों का सागर भर दिया।

वल्लभ सम्प्रदाय श्रीर उसका शुद्धाद्वैतवाद

बल्लभाचार्य के आते ही कृष्णभिक्त में इतना अधिक आकर्षण समा-योजित हो गया कि उस स्रोर जनता ऋधिक से ऋधिक संख्या में भुकने लगी। बल्लभाचार्य से पूर्व के स्राचार्यों ने 'प्रस्थानत्रयी' के स्राधार पर भिक्त का प्रतिपादन किया, किन्तु इन्होंने उसके स्थान पर 'प्रस्थान-चतुष्टयी' की प्रतिष्ठा कर 'उपनिषद्', 'ब्रह्मसूत्र', 'गीता' श्रौर 'भागवत' इन चारों को प्रधानता दी श्रौर श्रपने भिवत मार्ग की स्थापना की। यह भिवत मार्ग 'पुष्टि-मार्ग' कहलाया, जिसका स्पष्ट उल्लेख 'भागवत'के दशम स्कन्ध में 'पोषर्गं तदनुग्रहः 'द्वारा हुन्ना है । भगवान का त्रानुग्रह, पोषण है । इस न्नानुग्रह को भक्त शुद्ध प्रेम द्वारा प्राप्त करता है, ऋतः इस ऋनुग्रह से प्राप्त भिनत को बल्लमाचार्य ने पुष्टि-भक्ति कह कर अभिहित किया। इस भक्ति का स्वरूप यहाँ 'प्रेम-स्वरूपा' ही है, अर्थात् प्रेम-लच्चणा भिनत को अपना कर उन्होंने श्रपनी भक्ति के श्रन्तर्गत श्रद्धा के श्रवयव को दूर ही रखा, जिसे मर्यादा मार्ग में प्रधानता मिली । इस पुष्टि-भिक्त को उन्होंने चार प्रकार का बताया-(१) प्रवाहपुष्टि, (२) मर्यादापुष्टि, (३) पुष्टिपुष्टमिनत श्रौर (४) शुद्ध पुष्टिभक्ति । प्रथम में भक्त ऋहंभाव (मैं, मेरा) के होते हुए ईश्वर की प्राप्ति के लिये उद्यत होता है श्रीर कुछ कमों द्वारा श्रपनी इच्छापूर्ति करता है। दूसरे प्रकार की भक्ति में भक्त सांसारिक विषयों से विमुख होकर भगवान के गुणगान, कीर्त्तन ऋादि द्वारा ईश्वर का साल्लात्कार करता है। 'पुष्टि-पुष्ट' मिनत में भनत ईश्वर के अनुग्रह को प्राप्त कर अपने ज्ञान द्वारा उस तक पहुँचने का मार्ग निकालता है और इस प्रकार उसकी भिक्त में लीन होता है। चौथे प्रकार की भिक्त में भक्त बिना किसी बाह्य प्रयास के उस परमात्मा का भजन-कीर्तन स्रादि स्रपने प्रेम के कारण करता है।

इसी पुष्टि भिनत को बल्लभाचार्य ने सर्वश्रेष्ठ माना श्रौर इसी पर श्रपनी भिनत का विशाल स्वरूप भी खड़ा किया। उन्होंने प्रतिपादित किया कि भगवान के श्रनुग्रह से भक्त के दृदय में उस भिनत का संचार होता है, जिसे प्राप्त कर वह भगवान के साथ तादाल्य स्थापित कर लेता है। वह श्रासिनत के समस्त ग्यारहों स्तरों से होता हुश्रा 'परम विरहासिनत' को पहुँच जाता है। यही कारण है बल्लभ-सम्प्रदाय में समस्त श्रासिनतयों का वर्णन भी मिलता है। ये हैं कमशः गुणमाहाल्यासिनत, रूपासिनत, पूजासिनत, समरणा-सिन, दास्यासिनत, सख्यासिनत, सख्यासिनत, कान्तासिनत, वात्सल्यासिनत, श्रात्मिनवेदना-सिनत, तन्मयतासिनत श्रौर परम विरहासिनत। भनत वात्सल्यासिनत से क्रमशः

होता हुन्ना परम विरहासक्ति को पहुँच जाता है, जहाँ जाकर भक्त न्नौर भगवान एक हो जाते हैं। किन्तु विरह का भाव तब भी बना रहता है। यही भक्ति की चरमावस्था है।

श्रष्टयाम श्रीर उसका महत्व

बल्लम सम्प्रदाय में उपासना का स्वरूप भी एक नवीन दङ्ग से खड़ा हुआ। चैतन्य ने भिनत-त्तेत्र में रासकीड़ा को ऋधिक प्रधानता दी, अतः मृत्य-संगीत-समन्वित कीर्तन को उनके सम्प्रदाय में प्रमुख स्थान मिला। किन्तु बल्लभ ने इसको प्रधानता न देकर नित्याचार को प्रधानता दी श्रौर इसी नैमित्तिक स्राचार को दृष्टि में रखकर वैष्णव मन्दिरों में 'स्रष्टयाम' की उद्भावना की गई। इसी को च्राठ भाँ कियाँ कहते हैं। ये भाँ कियाँ उपास्य-देव के नित्यकर्मों के अनुसार सजाई जाती थीं। प्रातःकाल से लेकर रात्रि तक ये भाँ कियाँ क्रमशः थीं, जागरण, कलेऊ, दिघमाखन, गोदोहन, गोचा-रण, यमुना-तट-क्रीड़ा, सन्ध्यासमय ग्रह आगमन त्रीर शयन। इनके क्रमशः ये नाम थे-१. मङ्गला, २. शङ्गार, ३. ग्वाल, ४. राजभोग, ५. उत्थापन, ६. भोग, ७. सन्ध्या, ८. शयन । एक-एक पहर पर एक-एक गायक नियत भाँ कियों के समय गाता था। ये गान समयानुकूल राग-रागिनियों में विभक्त होते थे । श्रीर गायन-वादन के सहित कीर्तन नित्यप्रति होता था । फलतः नित्य नवीन पदों की रचना भक्तों के लिए परमावश्यक हो गयी श्रौर ये भक्त कशल संगीतज्ञ ही नहीं, किव भी बन गए। बल्लभ सम्प्रदाय की इस उपासना पद्धति के अनुरूप कृष्णुलीला विषयक गीतिकाव्य की धारा वह निकली।

गोस्वामी विट्ठलनाथ श्रीर उनका श्रष्टछाप

बल्लभाचार्य ने जिस 'श्रष्टयाम' की पद्धित को अपनी उपासना में स्थान दिया, उसको एक सुव्यवस्थित रूप उस समय मिल गया जब गोस्वामी विहलनाथ ने 'श्रष्टछाप' की स्थापना की । इसमें स्रदास, नन्ददास, कुम्भनदास, परमानन्ददास, कृष्णदास, गोविन्दस्वामी, छीतस्वामी और चतुर्भुजदास, ये आठ भक्त थे। ये आठों भक्त अच्छे संगीतज्ञ तो थे ही, साथ ही किव भी बहुत उच्च श्रेणी के थे। श्राचार्य की व्यवस्थानुसार श्राठों भक्तों का समय निर्धारित भी कर दिया गया था, जिसमें प्रत्येक भक्त श्रात्मनिवेदन के रूप में पदों को गाता था। 'मंगला' भाँकी के समय परमानन्ददास, 'श्रुगार' में नन्ददास, 'ग्वाल' में गोविन्दस्वामी, 'राजभोग' में कुंभनदास, 'उत्था-पन' में स्रदास, भोग में चतुर्भुजदास, 'सन्था' में छीतस्वामी श्रीर 'श्रयन'

में कृष्णदास द्वारा कीर्तन करने का उल्लेख मिलता है। इस प्रकार प्रतिदिन नवीन से नवीनतम पदों की रचना प्रस्तुत होने लगी श्रीर एक श्रोर जहाँ भिक्ति भावना में उज्ज्वलता श्राती गई, वहाँ काव्योत्कर्ष भी देखने को मिला, साथ ही संगीत के शास्त्रीय विधान में परिष्कार भी होता गया। यही कारण है 'श्रष्टछाप' का महत्व न केवल भिक्त की दृष्टि से है, प्रत्युत साहित्यिक एवं कलात्मक दृष्टि से भी बहुत है। संगीत श्रीर काव्य का जितना सुन्दर सामंजस्य इन वैष्ण्य पदों में हुश्रा उतना श्रन्यत्र दुर्लभ है। श्रस्तु जब वैष्ण्य भिक्त का श्रविरल स्रोत प्रवाहित हुश्रा, तब गीतों की भरमार हमारे साहित्य में हो गई। इन गीतों का मूल इन्हीं साप्रदायिक कीर्तनों एवं भजनों में छिपा हुश्रा मिलता है। ये कीर्तन, यों तो सामूहिक होते थे, किन्तु भाँकी के समय उनका स्वरूप व्यक्तिगत होता था। यही कारण है श्रात्मिनवेदन के पदों में किव का श्रन्तःकरण बड़े ही श्रात्माभिन्यञ्जक रूप में श्रिभव्यञ्जित हुश्रा है। श्रष्टछाप का संगीत

कीर्त्तन-पद्धति ने इस संप्रदाय में संगीत की थोजना कर, उसका परिष्कार ही न किया, प्रत्युत नवीन राग-रागिनियों को जन्म भी दिया। प्रायः श्रष्टछाप के सभी भक्तों को संगीतशास्त्र से श्रभित्र पाया जाता है। यही कारण है कि ये भक्त-किव काव्य का संगीत के साथ समन्वय कर पाए। उनके पदों में संगीत के शास्त्रीय विधान की श्रोर इतना श्रधिक ध्यान दिया गया है कि संगीतशास्त्र की एक एक रागिनी को लेकर पद निर्मित हुए। वैष्णव गीतों के पूर्व सहज्यानियों एवं नाथपंथियों में गीतोंका प्रचार था, किन्तु उनके पदों में संगीत का श्रपना भिन्न माधुर्य है। ध्रपद शैली में भारतीय संगीत का सौन्दर्य श्रपूर्व है। वैष्णव गायन-पद्धति में इसी का सुन्दर परिष्कार हुआ।

श्रष्टछाप के भक्तों की काव्य पद्धित संगीत के शास्त्रीय विधान के श्रनुक्ल थी, जिसमें छुन्दों के विधान की श्रोर उतना श्रधिक ध्यान न दिया गया जितना संगीत की श्रोर । यही कारण है कि इस काल तक श्राते-श्राते पदों का स्वरूप श्रपने परिस्कृत रूप को पहुँच गया—जहाँ जाकर कविता संगीत का सुर भरने लगी श्रौर संगीत काव्यमय हो उठा । सच पूछा जाय तो वैष्णव भित्त की कृष्णोपासना पद्धित ने भक्तों को किन का रूप इस प्रकार प्रदान किया कि एक रूप दूसरे से भिन्न नहीं किया जा सकता । इतना तो श्रवश्य कहा जा सकता है कि ये महानुभाव प्रथम तो भक्त हुए, फिर किन श्रौर यही कारण है कि काव्य रचना का लच्य भगवद्कीर्तन होने के कारण, संगीत की श्रोर वे श्रिधिक सुके । संगीत के स्वरों पर ही जैसे उनका काव्य बहता

सा प्रतीत होता है। कीर्त्तन द्वारा भक्त अपने श्राप को संगीत के लय के साथ उस भूमि पर पहुँचा देता था, जहाँ जाकर हर्ष और आनन्दातिरेक द्विगुणित होकर भक्त को आध्यात्मिक रस में लीन कर देता है। उसके उस कीर्तन में आत्माभिन्यंजन होता था, जिसमें कभी-कभी वह अपने दैन्य, कभी असामर्थ्य, कभी नैराश्य, तो कभी अपनी मूर्खता को अपने आराध्यदेव के समन्न रखता था। यही नहीं, प्रत्युत उसके इस अभिन्यंजन में आराध्यदेव को विविध कीड़ाओं का कथन एवं उनके द्वारा उदीस हुए मन के हर्षोल्लास का न्यक्तिकरण भी होता था। वल्लभ संप्रदाय में इसी आत्मिनवेदन को सबसे अधिक महत्व दिया गया। यही आत्मिभिन्यंजना गीतिकान्य का प्रमुख गुण है। पदों की मूल प्रेरणा

पुष्टिमार्ग में भिनत का स्वरूप 'प्रेम' को ही लेकर पनपा । अस्त आत्मा-भिव्यंजना के रूप में भक्तों ने जिन पदों की रचना कीर्तन के लिये की, उसमें ग्रेम की ही प्रधानता हो गई। प्रेम के श्रालम्बन कृष्ण थे, जिनका स्वरूप 'भागवत' में तो बालमुकुन्द ही है, किन्तु इस संप्रदाय में आंकर वे त्रिमुखी हो गए. अर्थात् बल्लभ ने न केवल कृष्ण के बाल स्वरूप को ही अपनाया. वरन् उनके राधिकाबिहारी एवं गोवर्द्धनधारी स्वरूप की भी प्रतिष्ठा की । इस प्रकार जहाँ कृष्ण के लीला-विषयक पदों में वात्तल्य रस का परिपाक हुआ, वहाँ राधा-कृष्ण लीला में शृंगार रस का भी स्रोत बहा । सारांश यह कि पृष्टि-मार्ग के भक्त कवियों ने वात्सल्य और श्रंगार रस में ही अपने पदों की रचना की। श्रंगार के अन्तर्गत भगवद्भिक्त और दाम्पत्य-रित, दोनों को स्थान मिला। साथ ही विनय के पदों में शान्त रस की भी छटा देखने को मिलती है। समुचित रूप से देखा जाय तो बालस्वरूप की ही उपासना को अधिक प्रमुखता देने के कारण बाललीला विषयक पदों का स्त्राधिक्य हो गया । इसके श्रागे बढ़े तो उन्होंने यौवन काल को ही श्रपनाया । श्रस्तु जीवन की नाना परिस्थति-विधायिनी घटनात्रों एवं श्रवस्थात्रों का दिग्दर्शन उनसे न बन पड़ा, उनकी प्रतिभा प्रबंध चेत्र में न चमक सकी, उसे केवल गीतों के चेत्र में उन्मक्त प्रकाशन का पथ मिला।

इस प्रकार वैष्ण्व भिन्त का महत्व मध्यकालीन गीतिकाव्य के उद्भव श्रौर विकास में बहुत ऊँचा है। इसी वैष्ण्व भिन्त से गीतिकाव्य का विकास एक नवीन पथ से होता हुन्ना दिखाई पड़ा श्रौर क्रमशः इतने परिष्कृत रूप में वह प्रस्तुत हुन्ना कि हम इस काल को गीतिकाव्य का स्वर्ण्युग कहने लगे। बाह्य रूप के साथ श्राभ्यंतर श्रनुभृति इतनी श्रिधिक समन्वित होकर भिनतमय उद्गारों के रूप में प्रकट हुई कि उसका रूप अत्यधिक गीतात्मक हो गया। भक्ति, काव्य श्रीर संगीत की त्रिवेणी इसी मध्यकाल के वैष्णव-पदों में ही श्राकर दिखाई पड़ी।

विद्यापित और वैष्णव पदों पर उनका प्रभाव

मध्यकाल का कृष्ण विषयक गीतिकाव्य ऋपनी स्वतन्त्र सत्ता रख कर भी विद्यापति के पदों का त्राभारी है। श्रष्टलाप के कवियों पर इनका प्रभाव कुछ न कछ ग्रवश्य पड़ा। यह प्रभाव पदों के बाह्य स्वरूप पर ही ग्राधिकतर परिलक्षित हुन्ना-न्नाभ्यन्तरिक भावों पर उतना प्रभाव नहीं पड़ा । विद्यापित त्रपने साथ संस्कृत के जयदेव की शैली लाए श्रीर श्रपने पदों को बहुत कुछ उसी रूप में उन्होंने ढाला जिस रूप में जयदेव ने अपने 'गीतगोविन्द' के पदों की रचना की । उनके शुंगारिक पदों पर भाव एवं विधान दोनों ही दृष्टि से जयदेव की शैली का प्रभाव दिखाई पड़ता है। यही कारण है कि उन्हें 'म्रभिनव-जयदेव' का पदवी से विभूषित भी किया गया। उनका यह 'श्रभिनव-जयदेव' कहलाना ही संकेत करता है कि विद्यापित में जो कुछ है वह जयदेव के गीतिकाव्य में पाए जाने वाले तत्वों से परिपूर्ण है। रागरागि-नियों से समन्वित शास्त्रीय विधान को दृष्टि में रखकर जयदेव ने अपने 'गीतगोविन्द' की रचना की । इसी के अनुरूप विद्यापित ने राग-ताल-समन्वित अपने पद रचे । साथ ही जिस श्टंगार भावना से 'गीतगोविन्द' श्रोतप्रोत है. उसी को लेकर आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव, विभाव, संचारी आदि के योग से विद्यापित ने भी ऋपने पदों में श्रङ्कार रस का पूर्ण परिपाक किया । यों तो वैष्णव भक्ति मार्ग के ब्राठों भक्तों द्वारा गीतिकाव्य का उद्भव ब्रपने स्वतन्त्र रूप में हुआ, तथापि उनके गीतिकाव्य पर विद्यापित का प्रभाव अवश्य पड़ा। इस दृष्टि से विद्यापित का स्थान बड़े महत्व का है।

सूर के पदों की शैली कहीं-कहीं विद्यापित की शैली से बिलकुल साम्य रखती है। इसी शैली के साम्य को देख कर हम सूर को विद्यापित से प्रेरित कहते हैं, अन्यथा प्रेम भाव में दोनों में पर्याप्त अन्तर है। विद्यापित कहते हैं:—

 राधा सयं जब पुनतिह माधव, माधव सयं जब राधा।
दारन प्रेम तबहिं नहिं दूटत, बाढ़त विरहक बाधा।।
दुहुँदिसि दार-दहन जइसे, दगधइ आ्राकुल कीट परान।
ऐसन बल्लम हेरि सुधामुखि, किव विद्यापित भान।। पद २१६।।
—पदावली, ४७२४।

यही भाव सूर के एक पद में भी मिलता है :--

मुनहु स्याम यह बात श्रीर कोउ क्यों समुफाइ कहै। दुहुँ दिसि के श्रित विरह विरहिनी कैसें के जु सहै।। जब राधा तबही मुख माधौ माधौ रटत रहै। जब माधौ है जात सकल तन राधा-बिरह दहै।। उमें श्रिप्र दव दाह कीट ज्यों सीतलताहिं चहै। सूरदास श्रित विकल बिरहिनी कैसेंहुँ सुख न लहै।।

—सूरसागर, ४१०६ ।

इसके ऋतिरिक्त स्रदास के दृष्टिक्ट के पदों में भी विद्यापित का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है।

विद्यापति के पद

विद्यापित का गीतिकाव्य मुख्य रूप से शृङ्कार रस से श्रोतप्रीत है तथापि उन्होंने भिक्त विषयक पद भी लिखे जिनमें शिव, दुर्गा, गंगा, श्रादि के प्रति श्रात्मिनवेदन उन्होंने प्रकट किया है। इसी के श्रन्तर्गत 'नचारी' श्रौर 'प्रार्थना' परक पद भी श्राते हैं। श्रन्य पदों के भीतर राजा शिवसिंह की प्रशंसा के पद श्राते हैं।

इस प्रकार विद्यापित के पद बाह्य रूप की दृष्टि से दो प्रकार के हो जाते हैं। एक तो श्रितिमावात्मक श्रौर दूसरे वर्णनात्मक । श्रितिमावात्मक पदों के श्रन्तर्गत (१) श्रङ्कारिक श्रौर (२) भिनतपरक पद हैं श्रौर उनकी 'कीर्तिलता' में पाई जाने वाली श्रनेक किवताएँ विशुद्ध वर्णनात्मक हैं। इन पदों में गीतिकाव्य की दृष्टि से प्रथम प्रकार के पद श्रत्यधिक सुन्दर हैं श्रौर इनमें भी ऐसे पद जो श्रृंगार रस से श्रोत-प्रोत हैं। इन पदों में विद्यापित का भावावेश, सौनदर्थ भावना एवं कल्पनात्मक प्रतिमा दर्शनीय है। भावावेश की तीव्रता में ये पद कहीं-कहीं जयदेव के पदों से भी सुन्दर हैं। भावात्मकता के श्रिति श्राग्रह ने इन श्रङ्कारिक पदों में वह वर्णनात्मक श्राग्रह नहीं श्राने दिया है, जो जयदेव के 'गीतगोविन्द' में श्रा गया है। यही कारण है ये पद गीतिकाव्य के रूप की दृष्टि से श्रत्यन्त सुन्दर हैं।

शृंगारिक पदों के पश्चात् भिन्तिपरक पद आते हैं, इन पदों में किन का आत्मिनिवेदन बड़ी ही आतुर नाणी में प्रकट हुआ है। ऐसे भिन्त निषयक पदों में ऐसे भी पद रचे गए हैं, जिन्हें शिव के भक्त नाचते समय गाते हैं। इन्हें 'नचारी' कहते हैं। इन भिन्तिपरक पदों में भी गीतिकाव्य की आत्मा-भिव्यंजना पद्धित पूर्ण रूप से मिलती है और सङ्गीत तो उसमें अटूट रूप से वर्तमान है।

किन्तु शृङ्गारिक एवं भिन्तिपरक पदों की शैली में जो भेद श्रा गया है वह यह है कि जहाँ शृङ्गारिक पदों में किव की भावना राधा-कृष्ण के श्रालम्बन से श्रिमिव्यक्त हुई है, वहाँ भिन्तिमय पदों में किव की निजी भावना बड़े ही श्रात्माभिव्यंजक रूप में प्रकट हुई है। श्रस्त बाह्य रूप की दृष्टि से साम्य होते हुए भी भावाभिव्यंजना शैली में श्रन्तर श्रा गया है। शृङ्गारिक पद जहाँ कहीं भी राधा-कृष्ण के सौन्दर्य श्रथवा संयोग-वियोग के भाव को लेकर लिखे गए हैं, वहाँ श्रधिकतर सिल को सम्बोधन कर किव ने भावाभिव्यंजना की है। इस प्रकार किव की भावना सीधे श्रिमिव्यक्त न होकर, राधाकृष्ण श्रथवा श्रन्य व्यक्ति का श्राधार लेकर बाहर श्रिमिव्यक्त हुई है। परन्तु दूसरी श्रोर भिक्त एवं प्रार्थनापरक पदों में शुद्ध गीतिकाव्य की शैली का श्रनुगमन है। एक में श्रिमिव्यंजना का रूप श्रप्रत्यच्च है, दूसरे में प्रत्यच्च रूप में श्रिमिव्यंजन है।

वर्णनात्मक पदों में वर्णन के श्राग्रह ने गीति तत्व में श्रमाव ला दिया है। श्रस्तु इनका महत्व श्रिक नहीं है। इस प्रकार विद्यापति के पदों में एक तो श्रध्यन्तरित शैली के पद हैं श्रीर दूसरे शुद्ध श्रात्माभिव्यंजक पद। शृंगारिक पद

इनके शृङ्गारिक पदों में शृङ्गार रस के प्रत्येक ग्रंग को लेकर पदों की रचना हुई है। वयः सिंध, नखिशाल, सद्याः स्नाता, मिलन, वियोग ग्रादि से लेकर ग्रिमिस, मान इत्यादि सभी विषयों पर उनकी पदावली में पद संग्रहीत हैं। इन सभी प्रसंगों में भाव तथा उसकी कल्पना ग्रपनी पूर्णता को लिए हुए है। परन्तु किव का ध्यान काव्यत्व पर उतना नहीं, जितना भावोत्कर्षिवधायक वैभव पर है। प्रत्येक पद में कोमल शब्दों का प्रयोग लय को उत्पन्न कर, एक ऐसे संगीत का सृजन करता है, जिसमें प्रभावात्मकता मरपूर है। पद लालित्य की ग्रोर किव का ध्यान ग्रवश्य है। इससे भावावेश में तीव्रता ग्रा गई है। शृङ्गारिक पदों की शैली ग्रध्यन्तिरत शैली है। वियोग वर्णन का एक पद लीजिये:—

सरिस बिनु सर सर बिनु सरिस ,

की सरिस बिनु स्रे ।

जोबन बिनु तन-तन बिनु जोबन ,

की जोबन पिय दूरे ।। २ ।।

सिख है मोर बड़ दैब विरोधी

मदन बेदन बड़ पिया मोर बोलछड़ ,

ग्रबहु देहे परबोधी ।। ४ ।।

—पदावली, पु० २५२, पद १६१ ।

यहाँ किव वेदना की अनुभूति को राधा पर आरोपित कर अभिव्यक्त कर रहा है। इसी प्रकार प्रेम भाव की आभिव्यक्ति कितनी कठिन है, इस भाव को राधा और सखि के वार्तालाप द्वारा किव यों व्यक्त करता है—

सिं कि पुछ्जब अनुमित मीय
से ही पिरित अनुराग बखानिए।
तिल तिल नृतन होय।।२।।
जनम अवधि हम रूप निहारल ,
नयन न तिरिपत मेल।
से हो मधु बोल स्नवनहि स्नल ,
श्रुतिपथ परस न मेल।।४।।
—पदावली पृ० २६४, पद २२७।

कि हृदय का प्रेम किस प्रकार श्रमिन्यक्त हो, वह तो श्रनुभवेकगम्य वस्तु है। तो भी किव राधा के माध्यम से श्रपनी श्रनुभूति की श्रभिन्यंजना करने में कुशल है। इसी प्रकार श्रन्यत्र सभी श्रङ्कारिक पदों का रूप श्रभिन्वंजना शैली के श्रध्यंतरित रूप में होने के कारण एक समान है।

भक्तिपरक पद

किन्तु भिनतपरक पदों में, पदों ने दूसरा ही रूप ग्रहण किया है। ये पद विशेषकर 'प्रार्थना' और 'नचारी' के पद हैं इनमें शिव, कृष्ण, दुर्गा श्रादि की स्तुतियाँ हैं। यहाँ किव का श्रात्मनिवेदन है, जिससे श्रीभव्यंजना शैली शुद्ध श्रात्माभिव्यंजक हो गई है। किव का श्रपना भाव यहाँ उसी का बन कर श्रीभव्यक्त हुश्रा है। शिव के समन्न किव श्रपना दुःखी हृदय इसी प्रकार प्रकट कर रहा है:— कखन हरब दुःख मोर हे भोलानाथ। दुखहि जनम भेल दुखहि गमाएब। सुख सपनेहु नहि भेल, हे भोलानाथ।।

-विद्यापति पदावली ।

ऐसे ही पदों में कहीं पापबोध, कहीं दीनता, कहीं श्रात्मिनवेदन शुद्ध श्रात्माभिव्यंजक शैली में हुन्ना है। पापबोध के पद में किन का पश्चाताप इस प्रकार प्रकट हुन्ना है:—

ए हरि, बंदों तुश्र पद नाय !
तुश्र पद परिहरि पाप पयोनिधि !!
पारक कश्रोन उपाय !
जावत जनम निह तुश्र पद सेविन !!
जुबती मित मय मेलि !
श्रमृत तिज हलाहल किए पीश्रल !!
संपद श्रपदिह मेलि !

× × ×
 साँभक बेरि सेवकाई मगइत ।
 हेरइत तुस्र पद लाजे ।। २५४ ।।

-वि॰ पदावली।

विद्यापित के दोनों ही शैली के पदों में संगीत का सौन्दर्य अपूर्व है। उनके रागात्मक आवेश और कल्पनात्मक प्रतिमा ने उनके पदों का रूप अत्यधिक कोमल बना दिया है, जिसमें जयदेव की आंशिक वर्णनात्मकता का अभाव है और भावावेश की प्रधानता है।

१. विद्यापति पदावली, सम्पादक रामवृद्ध बेनीपुरी—चतुर्थ संस्करण-संवत् १६६६।

स्रदास और उनका गीतिकाव्य

बल्लभ सम्प्रदाय में जिन आठों भक्तों को मिला कर अष्टछाप की स्थापना हुई उनमें सूरदास का स्थान सर्वोपरि था । इनकी श्रनन्य भक्ति एवं विद्वत्ता को देखकर बल्लभाचार्य ने उनसे बाललीलाविषयक पदों के रचने का श्रादेश दिया । श्रस्तु सूर ने 'भागवत' के 'दशम स्कन्ध' को विशेष रूप से लेकर अपने पदों की रचना की श्रौर 'सूरसागर' जैसा गीतों का बृहद् संग्रह प्रस्तुत कर दिया । भक्त की दृष्टि से तो सूर पहुँचे दूए थे ही साथ ही, उनमें श्रेष्ठ कवि की प्रतिभा भी जगमगाती थी। उनमें भक्त श्रीर किंव दोनों का स्वरूप इतना घुला-मिला था कि यह कहना वस्तुतः कठिन हो जाता है कि वे प्रथम भक्त थे श्रथवा कवि । उनकी कविता जहाँ भक्ति-भावना से श्रोत-प्रोत है वहाँ काव्यकला से वह परिपूर्ण भी है। कहा जाता है कि 'श्रष्टछाप' में त्राने से पूर्व वे अञ्छे भक्त और साथ ही कवि भी थे। बल्लभ सम्प्रदाय में दीनित होने के पश्चात् उनकी प्रतिभा सहसा जगमगा उठी । श्रास्त भिनत का प्रभाव उन पर पड़ा श्रीर उनके काव्य की मूल प्रेरिका उनकी भिन्त ही थी । इसी भिनत-भावना से प्रेरित होकर उन्होंने 'सूरसागर' की रचना की. जिसका मुलाधार 'भागवत'है, किन्तु सूर की निजी मौलिकता उसमें पूर्ण रूप में विद्यमान है।

'सूरसागर' के गीति तत्व

'स्रसागर' में 'श्रीमद्भागवत' के समान स्कन्धों की योजना है, जो सब मिला कर बारह हैं। प्रत्येक स्कन्ध मंगलाचरण के पद से श्रारम्भ होता है। 'स्रसागर' का श्रारम्भ विनय के पदों से होता है, जिनमें वैराग्य, पापबोध, दैन्यनिवेदन श्रीर श्रात्मिनिवेदन के मानों का गुम्फन है। तदुपरांत मागवत प्रसंग श्रारम होता है श्रीर 'महाभारत' के प्रसंग को लेकर पदों की रचना होती है। दितीय स्कंध में राजा परीवित शुकदेव से मागवत की कथा कहने का श्राग्रह करते हैं। कथा का सार तीन पदों में कहकर सतसंग,वैराग्य, श्रात्मज्ञान,नारद, ब्रह्माके बचन, ब्रह्माकी उत्पत्ति एवं 'चतुःश्लोक' 'श्रीमुखवाक्य' से स्कन्ध का श्रन्त होता है। तीसरे स्कन्ध से लेकर नवम स्कन्ध तक श्रन्यान्य श्रवतारों को लेकर श्रवतार-लीला विषयक पद हैं। 'दशम स्कन्ध' में ही जाकर कृष्णा-वतार एवं उनकी श्रन्यान्य लीलाश्रों को लेकर पदों की रचना हुई है। सच पूछा जाय तो यही स्कन्ध सूर के गीतिकाव्य का सुन्दरतम उदाहरण है। इसी स्कन्ध में श्राकर उनकी प्रतिभा श्रत्यन्त गीतात्मक रूप में श्रीभव्यक्त हुई है। काव्य के समस्त गुण माधुर्य, श्रोज श्रीर प्रसाद तो उसमें हैं ही; उसकी श्रातमा, जिसे रस कहते हैं, श्रपने सुन्दर श्रावरण के भीतर भिलमिला रही है। शरीर के जिस हृदय के स्पन्दन से गति, चेतनता का भान होता है, वह हृदय भी उसमें वर्तमान है श्रीर उसका स्पन्दन संगीत के रूप में मुखरित हो उठा है। श्रन्तिम ग्यारह श्रीर बारहवें स्कन्धों में केवल छ: श्रीर पाँच पद हैं।

'स्रसागर' में इसी स्कन्धों की योजना की देखकर तथा उसके अन्तर्गत श्राए हुए अनेक अवतार-लीला विषयक वर्णनात्मक पदों की योजना के कारण, उसे प्रबंधकाव्य कहकर पुकारने में बहुतों को संकोच नहीं होता। वस्तुतः इस काव्य में अगणित कथाएँ वर्णनात्मक शैली में अवश्य विरचित हैं, जिनका स्वरूप नाटकीय कथोपकथन के ढंग का भी है श्रीर स्कन्धों का विधान तो उसमें है ही। किन्तु इन्हीं दोनों तत्वों के आधार पर 'सूरसागर' एक प्रबन्धकाव्य कदापि नहीं कहा जा सकता । प्रबन्धकाव्य केवल इतिवृत्त की वर्णनात्मकता एवं स्कन्धों के बँधान की ही श्रपेचा नहीं रखता। प्रत्युत घटनात्रों की धारावाहिक एकस्त्रता की आवश्यकता भी उसमें होती है, जिसमें श्रनेक घटनाएँ स्वतन्त्र रूप में होकर भी श्रपनी निजी सत्ता को कथा-वस्तु के प्रमुख प्रवाह में खो देती हैं -- उनका भिन्न श्रस्तित्व नहीं रहता। इस दृष्टि से 'सूरसागर' की अन्यान्य लीला-कथाएँ समुचित रूपसे एक दूसरे से संबद्ध कदापि नहीं। उनकी सत्ता मुक्त है श्रीर भासित ऐसा होता है कि समय समय पर भगवद्कीर्तन के निमित्त लिखे गए पदों का संग्रह 'सूरसागर' के रूप में प्रस्तुत किया गया है। प्रथम स्कन्ध के आरंभ में ही भागवत वर्णन के समय सूर ने कहा है :--

श्रीमुख चारि स्लोक दये, ब्रह्मा को समुक्ताइ। ब्रह्मा नारद सों कहे, नारद व्यास सुनाइ॥ व्यास कहे सुकदेव सों, द्वादस स्कन्ध बनाइ। सुरदास सोई कहे, पद भाषा कर गाई॥२२५॥९—सूरसागर।

प्रस्तुत पद की अन्तिम पंक्ति के 'पद भाषा कर गाइ' से यही ध्वनित होता है कि सूर ने 'भागवत' की ही कथा को गाकर पदों के रूप में कहा है । इसमें तो कोई सन्देह नहीं कि 'सूरसागर' की रचना गाने के लच्यसे ही हुई । भगवद्कीर्तन प्रत्येक भक्त का कार्य था, श्रतः सूर ने श्रपने प्रत्येक पद की

स्रसागर—संपादक-श्री नन्ददुलारे वाजपेयी, प्रथम खंड-स०२००५।

रचना इस कौशल से की है जिसमें राग और ताल पर विशेष रूप से ध्यान रखा गया है। काव्य में छन्द-योजना उसके नादात्मक सौन्दर्य की वृद्धि में सहायक है, किन्तु जहाँ संगीतशास्त्र के आधार पर काव्य रचना की जाती है, वहाँ छन्द का प्रयोग उतना त्रावश्यक नहीं रह जाता । सूर के पदों में यही बात दिखाई पड़ती है। उनके पदों में शब्दों का चुनाव एवं उनकी सजावट स्वर लय के साथ की गई है। इस प्रकार संगीत के योग से भावों की तीव्रता एवं भावों के सौन्दर्य से संगीत में सजीवता आ गई है। यहाँ छन्द रचना की श्रोर कवि का ध्यान उतना नहीं गया है जितना राग-रागिनियों एवं स्वर की श्रीर । साथ ही सूर के काव्य में संगीत तो वर्तमान है ही, पर उसमें संगीता-त्मकता भी प्रचर मात्रा में विद्यमान है। इस संगीतात्मकता के लिये गीति-काव्य में केवल राग-रागिनियाँ ही नहीं सहायक होतीं प्रत्युत शब्दों का चुनाव एवं उनका प्रयोग-कौशल भी श्रपेक्तित होता है। इसके श्रतिरिक्त बाह्य संगीत के लिये अनुभृति के गीतात्मक होने की भी आवश्यकता होती है। सूर में ये बातें मिलती हैं श्रीर उनके पदों में शब्दों की योजना पर कवि का ध्यान अधिक है-मधुर शब्दों का प्रयाग एवं उसका गठन इस प्रकार उन्होंने किया है कि कहीं भी अन्वय करके हम उसका वही माधुर्य सुरिच्चत नहीं रख सकते।

कि की अनुभूति ही अभिन्यंजना का बाह्य रूप निर्धारित करती है। यदि 'सूरसागर' के सम्पूर्ण पदों को लेकर सम्पूर्ण कान्य की आम्यन्तर भावना अथवा अनुभूति की छानबीन की जाय, तो हम देखेंगे कि उसमें किव का गीतात्मक उन्मेष ही प्रमुख है। इसका मूल कारण है, सूर के आराध्यदेव कृष्ण, जिनके जीवन चित्रण की विस्तार-सीमा वैष्णव भिनत में ऐसे प्रसङ्कों तक ही प्रसरित हो पाई है जो गीतिकान्यात्मक उद्रेक के लिए ही अधिक उपयुक्त बन पाई। जीवन के विस्तार की सीमा के कारण बाह्य कान्यरूप में भेद आता है। यही कारण है जीवन की वह न्यापकता एवं जिल्लता जो गम्भीर प्रबन्धकान्य रूप में अभिन्यकत होती है, यहाँ प्रमुख रूप में गृहीत न होने के कारण 'सूरसागर'को गीतिकान्य के ही स्तर पर ही सुशोभित करती है।

श्रपनी भिनत भावना के श्रनुरूप सूर ने कृष्ण के बालरूप को ही श्रप-नाया श्रीर श्रागे बढ़ कर यदि कोई जीवनांश लिया भी, तो वह है उनकी कैशोरलीला। इन्हीं दोनों जीवनांशों की गीतात्मकता 'स्रसागर' में श्राद्यन्त वर्तमान है। श्रन्यान्य घटनाश्रों से पूर्ण होते हुए भी कृष्ण का जीवन गीता-रमकता को लिए हुए है। यही गीतात्मक श्रनुभृति 'स्रसागर' में श्रादि से लेकर श्रन्त तक श्रमिव्यंजित होने के कारण, उसके श्रनेक वर्णनात्मक लीला-प्रसंगों को भी गीतात्मक बना रही है, श्रीर भासित यहाँ पर ऐसा ही होता है कि किव की वृत्ति इन कथात्मक प्रसंगों में वस्तुतः रम नहीं रही है श्रीर वे चटपट कुछ कहकर श्रागे बढ़ते हुए लचित होते हैं। इतना तो श्रवश्य स्वीकार किया जायगा कि शुद्ध गीतिकाव्य की दृष्टि से इन कथात्मक पदों का महत्व श्रिषक नहीं श्रीर यदि महत्व है भी तो केवल उनके भीतर निहित गीतात्मक भावना का, किन्तु इन प्रसंगों को लेकर यह भी नहीं कहा जा सकता कि 'स्रसागर' प्रबन्धकाव्य है श्रथवा भाव-प्रबन्धकाव्य या लीला-प्रबन्धकाव्य। सम्पूर्ण 'स्रसागर' गीतिकाव्य का संग्रहीत रूप है श्रीर गीतिकाव्य की दृष्टि से उसके प्रथम श्रीर दशम स्कन्ध श्रत्यधिक महत्वपूर्ण हैं। 'प्रथम स्कन्ध' गीतिकाव्य की शुद्ध श्रात्माभिव्यंजक शैली की दृष्टि से श्रीर 'दशम स्कन्ध' श्रध्यन्तरित श्रेली की दृष्टि से श्रनुपम है।

'सूरसागर' के पदों का वर्गीकरण

'सूरसागर' के पदों का वर्गीकरण श्रत्यन्त कठिन है; तो भी रूप के श्रध्य-यन में वर्गीकरण श्रावश्यक हो जाता है। श्रस्तु उनका वर्गीकरण उन दो बड़े भागों में सम्भव है जिनमें एक श्रोर तो विनय के पद श्रीर दूसरी श्रोर सम्पूर्ण लीला-विषयक पद परिगणित होते हैं। विनय के पदों के श्रन्तर्गत कुछ पद तो वैराग्य-विषयक हैं, कुछ ऐसे हैं जिनमें पापकोध की भावना प्रमुख है, कुछ पदों में किन का देन्य-निवेदन प्रमुख है श्रीर श्रन्य पदों में श्रात्मनिवे-दुनात्मक पद श्राते हैं। जीला विषयक पदों में एक श्रोर तो श्रीकृष्णावतार के पद हैं, श्रीर दूसरी श्रोर श्रन्य श्रवतारों को लेकर किन ने पद रचे हैं। श्रीकृष्णावतार के पद बाललीला, मिलन, विरह, शौर श्रीर ऐश्वर्य, इन पाँच विषयों को लेकर निर्मित हुए हैं श्रीर जहाँ कहीं श्रन्य श्रवतारों की चर्चा है वहाँ चिरतवर्णन, शौर्य श्रीर ऐश्वर्य, इन तीन प्रकार के पदों की रचना हुई है।

(१) विनय के पद

भगवान के समत्त विनय करते हुए भक्त का अन्तःस्थल अपने सहज रूप को लेकर बाहर अभिव्यक्त हो पड़ता है, जिससे उसके सच्चे स्वरूप का ज्ञान हमें हो जाता है। सूरदास प्रथम भक्त थे और बाद में किन, अस्तु उन्होंने भगवत् लीला का गान करने से पूर्व अपने इष्टदेव के समन्न अपना हृदय खोलकर रख दिया है। इस आत्मप्रकाशन में सूर की हार्दिकता प्रत्येक पद से भलकती है और साथ ही यह भी प्रतीत होता है कि कि सुनी-सुनाई बातों को ही अपने ढड़ा से नहीं कर रहा है, प्रत्युत उसका हृदय स्वतः इन पदों में होकर ढलने के लिए आतुर हो उठा है। 'स्रसागर' का प्रथम स्कन्ध विनय के पदों से ही आरम्भ होता है। उपास्यदेव से कुछ छिपा नहीं रहता, वे तो भक्तों के हृदय में ही वास करते हैं, अतः उनके समन्न हृदय खोलकर रख देने में संकोच भी कोई नहीं। स्र ने अपने आपको भली भाँति देख लिया था, अतः अपने पापों को स्वीकार करने में उन्हें तिनक भी संकोच नहीं प्रतीत होता:—

हरि, हौं महापतित, श्रभिमानी।

परमारथ सों बिरत, विषय-रत, भाव-भगित निहं नैंकहुँ जानी !! निस-दिन दुखित मनोरथ करि करि, पावतहूँ तृष्ना न बुक्तानी ! सिर पर मीच, नीच निहं चितवत, श्रायु घटित ज्यों श्रंजुलि पानी !! बिमुखिन सों रित जोरत दिन-प्रति, साधुनि सों न कबहुँ पहिचानी ! तिहिं बिनु रहत नहीं निसि बासर, जिहिं सब दिन रस-विषय बखानी !! माया-मोह-लोभ के लीन्हें, जानी न बृन्दाबन रजधानी ! नवलिकसोर जलद-तनु सुन्दर, बिसरथो सूर सकल सुख दानी !! १४६॥

विनय के पदों में अधिकांश पद इसी पापबोध की भावना से पूर्ण हैं। कभी तो कि अपने को पिततों का शिरोमिण कहता है, कभी पिततेश, तो कभी पिततों का नायक कह कर अभिहित करता है। कि के इस सम्बोधन में उसकी विनम्रता के ही भाव भरे हुए हैं, इसी कारण सम्पूर्ण पद भी अत्यधिक विनम्र भाव से पूर्ण है।

भक्त को जब अपने पापी स्वरूपका बोध हो जाता है, तब उसका अन्तः-करण अपनी दीनता और विवशता को आराध्यदेव के समस्र रखने के लिए आतुर हो उठता है। कवि का दैन्य निवेदन भी कम हार्दिकता को लिए हुए नहीं है:—

पितत-पावन हिर, बिरद तुम्हारी कीनें नाम घरथी १ हों तो दीन, दुखित, श्रति तुरवल, द्वारें रटत परथी ।। चारि पदारथ दिए, सुदामा तन्दुल भेंट घरथी। द्रुपदसुता की तुम पित राखी, श्रम्बर दान करथी।।

१. पद १३८, १३६, १४०, १४१, १४४, १४५, १४६, १४७, १४८ स्रादि—स्रसागर।

संदीपन सुत तुम प्रभु दीनै, विद्या-पाठ करवौ । बेर सूर की निटुर भए प्रभु, प्रथम मेरी कळु न सरवौ।। १३३।। — सूरसागर

सूरदास के ये पद बिल्कुल वैयक्तिक भावना के आधार पर बाह्य अभि-व्यंजना का स्वरूप ले सके हैं । उनका दैन्य भाव बिलकुल उन्हीं का अपना है; अतः संपूर्ण पद सूर के विशिष्ट व्यक्तित्व के निदर्शक बन गए हैं । विनय के पदों में दैन्य निवेदन के भाव भी अधिकांश पदों में बड़े मार्मिक ढङ्क से व्यक्त हुए हैं । '

पापबोध श्रौर दैन्य-निवेदन के उपरान्त हम कि के श्रात्मनिवेदनात्मक पदों पर श्राते हैं। भक्त चाहे पितत हो चाहे दीन परन्तु है भगवान का ही भक्त; श्रातः श्रात्मोद्धार के लिए उसके श्राराध्यदेव को उसे श्रपनाना ही पढ़ेगा। सूर का श्रात्मिवेदन इसी भावना से श्रत्यधिक प्रभावात्मक हो उठा है:—

जौ हम भले बुरे तौ तेरे ।

तुम्हें हमारी लाज-बड़ाई, बिनती सुनि प्रभु मेरे ।।

सब तिज तुम सरनागत श्रायो, दृद करि चरन गहे रे।

तुम प्रताप-बल बदत न काहूँ निडर भए घर चेरे ।।

श्रोर देव सब रंक-भिखारी, त्यांगे बहुत श्रनेरे ।

स्रदास प्रभु तुम्हारी कृपा तैं, पाए सुख जु घनेरे ।। १७० ।।

—स्रसागर

सूर की भावना इन पदों में वैराग्यपरक भी हो गई है, जहाँ किव अपने चौथेपन को आया हुआ देख, जीवनचक्र की शाश्वत गतिविधि पर अपने भाव प्रकट करता हुआ पश्चात्ताप करता है:—

सबै दिन गए विषय के हेत।
तीनों पन ऐसें हीं खोए, केस भए सिर सेत।।
आँखिन अंघ रूवन नहिं सुनियत, थाके चरन समेत।
गङ्गाजल तिज पियत कूप-जल, हिर तिज पूजत प्रेत।।
मन-बच-क्रम जौ भजै स्याम कों, चारि पदारथ देत।
ऐसौ प्रभू छाँ हि क्यों भटके, अजहूँ चेति अचेत।।

१. पद १५६, १७२, १६२, १६०, १६१, १६३, १६४, १६५ आदि, सूरसागर।

Ĺ

ĕ

राम नाम बिनु क्यों छूटौंगे चंद गहें ज्यों केत।
सूरदास कछु खरच न लागत, राम नाम मुख लेत।। २६६।।
---सरमागर

वैराग्यपरक पदों में कुछ पद ऐसे हैं जहाँ किव का स्रात्मप्रकाशन प्रतीकों के सहारे बड़े ही स्राध्यात्मिक ढक्क से हुस्रा है। किव इस भौतिक संसार से दूर 'कहीं ऐसे शान्त कोने' में पहुँच जाना चाहता है जहाँ निर्द्रन्द्र जीवन है। यहाँ किव चित्त स्रौर बुद्धि के संवाद के रूप में भावाभिन्यंजना कर रहा है:—

चकई री, चिल चरन-सरोवर जहाँ न प्रेम बियोग।
जहाँ भ्रम निसाहोति निह कबहूँ, सोइ सायर सुख जोग।।
जहाँ सनक-सिव हंस, मीन मुनि नख रिव-भ्रमा प्रकास।
प्रफुलित कमल, निमिष निह्नासि डर, गुझत निगम सुबास।।
जिहिं सर सुभग मुक्ति-मुक्ताफल, सुकृत-श्रमृत-रस पीजै।
सो सर छाँडि कुबुद्धि बिहंगम, इहाँ कहा रहि कीजै।।
लञ्जमी-सहित होति नित कीड़ा, सोभित सूरजदास।
श्रय न सुहात विषय-रस छीलर वा समुद्र की श्राम।।३३७।।
— सूरसायर

रूप की दृष्टि से यहाँ पद में भिन्नता आ गई है। किव यहाँ सीचे भावा-भिन्यंजना न करते हुए ऐसे अनोखे ढंग से बात कहता है जिससे भावों में प्रभावात्मकता पूर्ण रूप में भर जाय। यहाँ 'चकई' शब्द का प्रयोग आत्मा के लिए और 'चरन-सरोवर' बैकुएठ धाम के लिए प्रयुक्त हुआ है। इसी प्रकार अन्य पदों में 'सिखि', 'मृङ्की', 'सुवा' आदि शब्दों का प्रयोग भी सामिप्राय है। '

दूसरी श्रीर किन से से श्रिपने को प्रबोध कर भागिभिव्यंजना को है। कभी मन को 'शठ' कभी 'बावला' श्रीर कभी 'निल्जन' कहकर वे सम्बोधनों में कोरा दिखावा नहीं हैं:—

बौरे मन, समुिक-समुिक कछु चेत । इतनौ जन्म श्रकारथ खोयौ, स्थाम चिकुर भए-सेत ।।

१. पद ३३८, ३३६, ३४०।

२. पद ३२३, ३१६, ३२१ इत्यादि ।

तब लिंग सेवा करि निस्चय सौं जब लिंग हरियर खेत।
सूरजदास भरम जिन भूलौ करि बिधना सौं हेत।।३२२।।
—सूरसागर

विनय के पदों में काव्यरूप की दृष्टि से सबसे बड़ी विशेषता यही है कि इनमें शुद्ध आत्माभिव्यंजना मिलती है, साथ ही बाह्य रूप अपने बाह्याकार में बड़ा ही संगीतात्मक भी है। किन की भावनाएँ उसी की होकर बाहर इस प्रकार अभिव्यंजित हुई हैं कि अनुभृति और अभिव्यंकित में पूर्ण एकता स्थापित हो गई है। गीतिकाव्य की यही एकतानता उसकी सबसे बड़ी विशेष्यता है।

(२) लीला-विषयक पद

संपूर्ण 'सूरसागर' में यदि कुछ है तो वह भगवत लीला का ही वर्णन है। इन लीला-विषयक पदों में काव्यरूप की दृष्टि से जो भिन्नता आ गई है वह है इनमें नियोजित वर्णनात्मक तत्व । जहाँ कहीं कवि को इन लीला-विषयक पदों में कथात्मकता का आग्रह अधिक है, वहाँ उसने वस्तु एवं परिस्थिति का चर्णनात्मक श्राधार लिया है: फलतः कवि की श्रिभिव्यंजना पद्धति में स्पष्ट श्रवरोध श्रा खड़ा हुश्रा है । यहाँ श्रामिव्यंजना का रूप शुद्ध न होकर श्रध्यंत-रित हो उठा है, किन्तु भावात्मकता इन पदोंमें भी कूट-कूट कर भरी हुई है। संगीतात्मकता तो उनमें है ही, भ्योंकि उनकी रचना एक तो संगीत के शास्त्रीय विधान के श्रनुरूए है, दूसरे कवि का भावात्मक स्वरूप ही उनमें अभिव्यक्त हुआ है। ध्यान देने की बात यह है कि कहीं तो किन ने इन लीला-विषयक पदों में कथा को महत्व दिया है श्रीर कहीं भाव को । जहाँ उनकी हृष्टि कथात्मकता में ऋधिक रमी है, वहाँ पर पद बड़े ही वर्णनात्मक हो गए हैं। किन्तु जहाँ भावों की प्रधानता है वहाँ किव ने छोटे-छोटे पदों में स्वतन्त्र रूप में भावात्मक पद लिखे हैं। 'सूरसागर' के लीला-विषयक पदों में एक श्रोर श्रीकृष्णावतार के पद आए हैं श्रीर दुसरी श्रीर अन्य श्रवतार की लेकर सर ने लीला-विषयक पदों की रचना की है।

श्रीकृष्णावतार विषयक पदों में प्रथम उनके जन्म को लेकर सूर ने पद लिखे हैं। इन पदों में रूप की दृष्टि से सबसे बड़ी विशेषता यह है कि किव ने लोकगीतों के आधार पर भावाभिव्यंजना का रूप खड़ा किया है। ये पद 'सूरसागर' के दशम स्कंध से आए हैं और लोकगीतों से प्रेरित होने के कारण इनका रूप बड़ा ही सहज एवं प्रभावात्मक है। लोकगीतों में जन्म- विषयक गीत 'सोहर' कहलाते हैं। ऐसी ही शैली में सूर की भावाभिव्यंजना का रूप इस प्रकार का हो गया है:—

गौरी गनेश्वर बीनऊँ (हो), देवी सारद तोहिं। गावों हरि कौ सोहिली (हो), मन-श्राखर दे मोहिं।। हरिष बधावा मन भयौ (हो), रानी जायौ पूत। घर बाहर माँगैं सबै (हो), ठाढ़े मागध-सूत।। श्राठ मास चन्दन पियौ (हो), नवएँ पियौ कपूर। दसएँ मास मोहन भए (हो), श्राँगन बाजै त्र।। हरिषी पास-परोसिनें (हो), हरिष नगर के लोग। हरिषी सखी-सहेलरीं (हो), श्रानन्द भयौ सुभ जोग।।४०।।

--६५८ सूरसागर ।

कृष्ण जन्म के समय अधिकांश बधाई के पद क्या भाव श्रौर क्या अभिन्यंजना, दोनों ही दृष्टि से लाकगीतों से प्रेरित हैं।

श्रीकृष्ण जन्म के उपरान्त उनकी शैशवावस्था की क्रीड़ाश्रों का वर्णन सूर ने बड़े ही स्वाभाविक श्रीर साहित्यिक शैली में किया है। इन वात्सल्य रस के पदों में किव की प्रतिभा श्रपूर्व है। बालस्वभाव के चित्रण में श्रन्यत्र इनकी जैसी स्वाभाविकता कम मिलती है:—

सोभित कर नवनीत लिए।

घुटुकिन चलत रेनु-तन-मंडित, मुख दिध लेप किए।।

चार कपोल, लोल लोचन, गोरोचन-तिलक दिए।

लट-लटकिन मनु मत्त मधुप-गन मादक मधुहिं पिए।।

कठुला-कंठ वज्र केहरि-नख, राजत रुचिर हिए।

धन्य सूर एकौ पल इहिं सुख, का सत कल्प जिए।। ७१७।।

-सूरसाग

प्रस्तुत पद में काव्यरूप बिल्कुल साहित्यिक शैली में हैं, जहाँ अनुप्रासमयी शैली तथा कोमलकांत-पदावली मिलकर अपूर्व संगीत की सृष्टि कर रही है। इसी प्रकार बालकींड़ा में बालकों का भोलापन, बालसुलभ स्पद्धी, खीभ, ज्ञोभ आदि अनेक भावों को बड़े ही मनोवैज्ञानिक ढंग से कवि ने अंकित किया है। दूसरी श्रोर बाललीला के अंतर्गत वे लीलाएँ भी श्राती हैं, जो कृष्ण के

१. पद ६४८, ६४६, ६५०, ६५८, ६६५, ६४६।

कुछ बड़े होने पर दिखाई गई हैं। ये लीलाएँ मुख्यतः हैं—गोदोहन, गोचारण, चीरहरण, गोबईन, पनघट, नागलीला और दानलीला। इन लीला-विषयक पदों में 'दानलीला' 'नागलीला' दूसरी 'चीरहरण-लीला' विशेष रूप से कथात्मक हैं। अतः इनमें वर्णन का आग्रह अधिक है। किन्तु अन्यत्र कि के भाव बड़े ही स्वतन्त्र रूप में अभिन्यंजित हुए हैं, जैसे गोदोहन के समय कृष्ण की चेष्टा देखिए:—

धेनु दुहत हरि देखत ग्वालि ।

श्रापुन बैठि गए तिनकैं संग, सिखबहु मोहिं कहत गोपालि ।।

काल्हि तुम्हें गो दुहन सिखावें, दुहीं सबै श्रव गाइ ।

मोर दुही जिन नन्द-दुहाई, उनसीं कहत सुनाई ।।

बड़ी भयी श्रव दुहत रहीं गी, श्रपनी धेनु निबेरि ।

स्रदास प्रभु कहत सींह दें, मोहिं लीजी तुम टेरि ।।४००।।

—स्रसागर

बाललीला के पश्चात् कैशोरलीला का प्रसंग श्चाता है, जहाँ किन ने मिलन के सुखद चित्र श्रंकित किए हैं। इस मिलन में जहाँ चडीदास की राधा को विरह का भय हो श्चाता है, वहाँ सूर की राधा को इस बात की कोई भी चिन्ता नहीं रहती। मिलन के समय उनका हृदय उस गाढ़ सुख में इतना निमग्न हो गया है कि उसे विरह जैसे कटु भाव को श्रवकाश देने का श्रवसर नहीं। उनका मिलन पूर्ण मिलन है, क्योंकि सूर की राधा का रूप न तो जयदेव की राधा के समान 'प्रगलमा बिलासिनी' का-सा है, न वे विद्यापित की राधा की भाँति 'विलासकलामयी किशोरी' हैं श्रोर न चंडीदास की राधा की भाँति 'विलासकलामयी किशोरी' हैं श्रोर न चंडीदास की राधा की भाँति 'उन्मादिनी' ही हैं। वे तो भोलीभाली बरसाने की नवल-किशोरी ग्वालिनी हैं जो कुष्ण को बचपन से ही जानती हैं। श्रतएव सूर ने उन्हें मानिनी के रूप में भी श्रंकित किया है श्रोर साथ ही मिलन के चित्रों में निश्चन्त मिलन की बातें की हैं। यमुनापुलिन पर राधा की कृष्ण से मेंट होती हैं; किन्तु सिलयों के बीच राधा उन्हें कैसे मिलन का संकेत दें? श्रतएव भाव द्वारा वे श्याम को मिलने का श्रामन्त्रण देती हैं, श्रीर लौटने पर संपूर्ण साज श्रङ्कार करती हैं—उन्हें जलदी भी नहीं। श्रतः—

प्यारी ऋंग-सिंगार कियौ । बेनी रची सुभग कर ऋपनें, टीका भाल दियौ ॥ मोतिनि माँग सँवारि प्रथमहीं, केसरि-ऋाइ सँवारि । लोचन ऋाँ जिस्वन तिरवन-छिबि, को किब कहैं निवारि॥ ार्ज नासा नथ श्रितिहीं छिबि राजति, श्रिषरिन बीरा-रंग।

- २०२७, २६४५ सूरसागर।

इस मिलन में प्रथम मिलन की जैसी कल्पना जयदेव ने की, बिल्कुल वैसी ही सूर ने भी की है। सूर ने इस भाव को लेकर भी बड़े मौलिक रूप में भावाभिव्यंजना की है:—

गगन घहराइ जुरी घटा कारी।

पवन-भक्तभोर, चपला-चमक चहुँ त्रोर, सुवन-तन चिते नंद डरत भारी।। कह्यो बृषभानु की कुँवरि बोलि के, राधिका कान्ह घर लिए जा री। दोउ घर जाहु संग, गगन भयो स्थाम रंग, कुँवर-कर गह्यो बृषमानु बारी।। गए बन घन घोर, नवल नंद-किशोर, नवल राधा, नए कुंज भारी। त्रंग पुलकित भए, मदन तिन तन जए, सूर प्रभु स्थाम स्थामा बिहारी।।

—६८४, १३०२ सूरसागर।

विरह के पद

यदि सूर का उन्मुक्त श्रमिव्यंजन श्रात्मिनवेदनात्मक पदों में प्रस्तुत हुआ, तो विरह के पदों में सूर का व्यथित एवं कराहता हुआ। श्राकुल हृदय वह निकला है। अनुभूति जितनी वेदनात्मक होती है उसका स्वरूप उतना ही श्रिधिक स्वतः प्रवृत्त होता है। यही कारण है कि जिस रूप में सूर ने श्रपने को गोपियों, माता यशोदा श्रीर कृष्ण में ढाल कर बाह्य श्रमिव्यंजना की है, वह श्रत्यधिक स्वतः प्रवृत्त है। यहीं पर श्राकर कि के पदों में भाव श्रीर श्रमुन्ति स्वरों में श्रा उतरी है श्रीर स्वर श्रमुन्ति की भावात्मकता में कोमल स्पन्दन से श्रापूर्ण हो गया है। इसी श्रम्योन्याश्रित सम्बन्ध को लेकर ये पद जिस रूप में श्रमिव्यक्त हुए हैं, उनके तीन भेद हो जाते हैं। एक तो सूर ने गोपियों का विरह लिया है, दूसरे कृष्ण का और तीसरे माता यशोदा का। गोपियों श्रीर कृष्ण के विरह में श्रक्तार की भावना प्रमुख है, तो माता यशोदा की वात्सल्य भावना श्रत्यन्त पवित्र है। इन तीनों का विरह-वर्णन कि की शुद्ध श्रात्माभिव्यंजक पद्धति पर नहीं, प्रत्युत उसमें कि की भावना पात्र विशेष में होकर बाहर श्रमिव्यंजित हुई है। परन्तु सच पूछा जाय तो श्रपने श्राराध्यदेव के वियोग में सूर जिस व्याकुलता का श्रनुभव कर रहे थे, उसे

गीतगोविन्द '''जयदेव (प्रथम श्लोक, मेघैमेंदुरभंवरं बनसुवः श्यामास्त-मालद्रुमे''''पृष्ठ १) ।

गोपियों, कृष्ण एवं यशोदा के हृद्य में ढाल कर उनकी मर्मस्परिंग्णी उक्तियों द्वारा उन्होंने व्यक्त किया। इस प्रकार इन विभिन्न पात्रों का श्रिभिव्यंजन कवि का अपना श्रात्माभिव्यंजन हो जाता है; भेद यदि किसी में श्राता है तो उस श्रात्मप्रकाशन की शैली में, जो यहाँ पर शुद्ध नहीं श्रप्रत्यत्त है।

विरह के पदों में गोपियों का विरह 'स्रसागर' की अनुपम निधि है। इन विरहजन्य उक्तियों में विवशता, नैराश्य, मुंभलाहट एवं वेदना कूट-कूट कर भरी हुई है और साथ हो न जाने कितनी मानसिक अवस्थाओं का चित्रण भी हो गया है। मधुरा चले जाने के पश्चात् ही गोपियों का यह विरह बड़े ही व्यापक रूप में प्रकट होता है। प्रथम तो यह वियोग उनके अपने स्वात्मकथन के रूप में प्रकट होता है, जहाँ वे आपस में एक दूसरे से अपनी-अपनी दशा का वर्णन करती हुई, अपनी व्यथा को इलका करती हैं। फिर उनका यही वियोग उस 'अमरगीत' में जाकर मुखरित होता है, जहाँ वे कथोपकथना-त्मक शैली में उद्धव के समच अपने अन्तरतम की व्यथा को अभिव्यक्त करती हैं। एक में उनकी वेदना वड़ी ही कारुणिक शैली में व्यक्त हुई है और दूसरी शैली में वड़े ही करुण और व्यंग्यात्मक ढंग से भी उनके उद्गार बाहर निकल पड़े हैं।

कृष्ण के चले जाने पर गोपियाँ कितनी व्याकुल हो उठीं यह निम्न पद के नैराश्य भरे वचनों में प्रकट है, जहाँ वे स्वयं अपने ही अंगों को कोसने लगती हैं, उन पर से उनका विश्वास ही उठ जाता है, कथन में कितनी विवशता है:

बिद्धरत श्रीवंजराज श्राज संिव नैनन की परतीति गई।
उद्घिन मिले हरिसंग बिहंगम, है न गए घनश्याम मई।।
यातें कूर कुटिल सह मैचक, बृथा मीन छबि छीन लई।
रूप रिंक लालची कहावत, सो करनी कछु तौ न भई।।
श्रब काहे जल मोचत, समय गए नित सूल नई।
सूरदास याही तें जड़ भए जब तें पलकन दगा दई।।

—३३३, भ्रमरगीतसार ।

वेदनामय भाव जिस रूप में श्रिभिव्यक्त हुए हैं उसमें शब्दों का चयन एवं उनका गठन इतना मुन्दर है कि संगीत की सृष्टि स्वतः हो गई है। एक शब्द भी इधर से उधर नहीं रखा जा सकता। भाव श्रीर संगीत में श्रद्ध सम्बन्ध इन्हीं शब्दों के श्रेष्ठतम कम द्वारा किव ला सका है। भावों के श्रदुर रूप पदावली संगीतात्मकता के साथ-साथ भाव में तीव्रता ला रही है। निरशा

में मनुष्य श्रपने ही ऊपर खीभ उठता है, यही खीभ गोपियों में भी है जिन्होंने श्रपने प्रत्येक श्रंग के प्रति विश्वास करना छोड़ दिया है। 'रूप-रस-लालची' नेशों ने उनके साथ विश्वासघात किया श्रीर समय के चले जाने पर श्रव वे सदा बरसते ही रहते हैं।

किव ने गोपियों की व्यथा को प्रकृति के व्यापारों के साथ एकाकार होते देखा; फलतः उनका भावात्मक हृदय पावस ऋतु की न रुकती हुई भड़ी के समान गोपियों के अश्रुमय रूप को देखने लगा। इससे गीत में अत्यन्त भावात्मकता आ गई है। वर्षाऋतु में तो इन वियोगिनियों की व्यथा अत्यिक तीव हो उठती है, अस्तु किव ने अधिकांश पदों में उसी के रूपक बाँधे हैं। गोपियों को इसी ऋतु का आसरा भी है। किन्तु इस ऋतु में भी उन्हें निराशा ही होती है:—

बरु ऐ बदरौं बरषन आए ।
अपनी अवधि जानि नन्दनन्दन, गरिज गगन घन छाए ।।
किह्यत हैं सुरलोक बसत सिल, सेवक सदा पराए ।
चातक पिक की पीर जानि के तेउ तहाँ तैं धाए ।।
दुम किए हरित, हरिष बेली मिलीं दादुर मृतक जिवाए ।
साजे निविङ्ग नीड़ तृन सँचि-सँचि, पंछिनहूँ मन भाए ।।
समुभति नहीं चूक सिख आपनी बहुतै दिन हरि लाए ।
सुरदास प्रभु रसिक सिरोमनि मधुवन बिस विसराए ।।

-- ३३०८, ३६२६ सूरसागर ।

विना गोपाल के गोपियों को अपने विहार स्थल बड़े ही दग्धकारी लगते हैं, उन्हें यमुना व्यर्थ बहती-सी लगती हैं, व्यर्थ पशु-पन्नी बोलते हुए दिखाई पड़ते हैं, और सृष्टि का प्रत्येक कर्ण उसी विरह में भुलसता हुआ उन्हें दिखाई पड़ता है। आँखों से पथ निहारते-निहारते वे गुंजा फल के समान हो गई हैं। अस्तु उनसे रहा नहीं जाता, वे अब 'विषम विष' बाँट कर पी लेना चाहती हैं। इतना सब सोचने पर भी आशा का सूत्र उनके पास अवस्य है। तभी तो वे उद्धव से अपना संदेशा भेजती हैं:—

मधुकर ! इतनी किह्यो जाय । श्रिति कुसगात भई ये तुम बिनु परम दुखारी गाई ।। जल समूह बरसत दोउ श्राँखें हूँकित लीन्हें नाउँ । जहाँ-जहाँ गोदोहन कीनौ, सूँधत सोई ठाउँ ।। परतिपद्धार खाइ छिनहीं छिन, ऋति ऋातुर है दीन। मानहूँ कादि डारी हैं, वारि मध्य तें मीन।।

—भ्रमरगोतसार ।

कितना मर्मस्पर्शी सन्देश है गोपियों का, जिन्हें इस बात का तो पूर्ण विश्वास है कि हमारे कहने से तो कृष्ण आवेंगे नहीं अस्तु संभव है प्यारी गायों की सुधि उन्हें यहाँ तक खींच लावे। वे अपना नाम तक इस सन्देश में नहीं मेजती हैं।

'भ्रमरगीत' में इन विरह-विदग्ध हृदयोद्गारों के श्रितिरिक्त दूसरी श्रोर वाग्वैदग्ध्य पूर्ण गीत भी हैं। इन पदों में व्यंग्य बड़ा ही प्रभावपूर्ण है। इन व्यंग्यपरक पदों की रचना में स्रदास की श्रपनी मौलिकता है। इन्हीं पदों से प्रेरित होकर श्रन्य श्रष्टछाप के किवयों ने भी व्यंग्यपरक पदों की रचना की।

गोपियों ने तो कृष्ण के मधुर रूप का पान कर लिया था ! अस्तु जिस निर्गुण को लेकर उद्धव श्राप उसको प्रहण कर सकना असंभव था, क्योंकि जो त्रिभंगी मुद्रा उनके हृदय में अड़ी हुई थी, उसे निकालने के उपरान्त ही अन्य वस्तु प्राह्म हो सकती थीं । अस्तु गोपियों उद्धव के निर्गुण को लेकर बहुत व्यंग्य करती हैं:—

निर्गुन कौन देस को बासी ?

मधुकर हाँस समुक्ताय, सौंह दै चूक्तित साँच, ना हासी ।।

को है जनक, जननि को कहियत, कौन नारि को दासी ?
कैसो बरन भैस है कैसो वह रस में अभिलासी ।।

पानेगो पुनि कियो आपनो जो रे! कहैगो गाँसी ।

सुनत मौन ह रह्यो ठग्यो सो स्र सबै मित नासी ।।

- ६४, भ्रमरगीतसार I

उद्भव के न मानने पर गोपियाँ खीभ उठती हैं श्रौर उद्भव से कहती हैं, हे मधुकर ! तनिक प्रकृति की श्रोर तो देखो फिर ज्ञान छांटना :— 'ऊधो ! कोकिल कूजत कानन।'

इस प्रकार भ्रमरगीत प्रसंग में कल्पना एवं भावना दोनों का सुन्दर समन्वय कर, सूर ने ऐसे भावात्मक पदों की योजना की है जिनमें विरहाकुल हृदय बड़े ही मार्मिक ढंग से श्रमिव्यक्त हुआ है। इन पदों में गीतात्मकता क्ट-क्ट कर भरी हुई है।

शौर्य के पद

श्रीकृष्ण का जीवन ऐसी घटनात्रों से त्रापूर्ण है जिनसे उनकी श्रूरता का मान होता है। उन्होंने त्रघासुर, वकासुर से लेकर जरासन्ध त्रौर कंस को मारकर जनहित कर दिखाया। त्रतएव 'स्रसागर' में जहाँ इन सभी घटनात्रों का वर्णन है, वहाँ श्रीकृष्ण का शौर्य भी स्वतः प्रदर्शित है। इन पदों में किन ने उनकी वीरता के साथ साथ लोकमंगल की भावना को प्रकट किया है। यहाँ किव का त्रात्मप्रकाशन बड़े त्रात्माभिव्यंजक रूप में हुत्रा है; किन्तु यहाँ वर्णनात्मकता त्रा गई है:—

नाथ श्रौर कसौं कहौं गरुड़गामी।

दीनबन्धु दयासिंधु श्रसरन सरन, सत्य सुखधाम सर्वज्ञ स्वामी । इहिं जरासंघ मद श्रन्ध मम मान मिथ, बाँधि बिनु काज बल इहाँ श्राने । किए श्रवरोध श्रिति कोध गहि गिरि गुहा, रहत मृङ्कि कीट ज्यों त्रास माने ।।

× × ×

मधु कैटम मथन सुर भौम केसी दलन, कंस कुलकाल अरु सालहारी। जानि जग जूप भय भूप तद्र्पता, बहुरि करिहै कलुष भूमि भारी।। बदत नृप दूत अनुभूत उर भीस्ता, सुनत हरिसूर सारिथ बुलायो। भय आरूढ़ तिक ताहि उत्तर दियो, जाइ सुधि देहु हों यहै आयो।। —-४२१३, ४८३१ सूरसागर।

ऐश्वर्य के पद

ऐश्वर्य-विषयक पदों के अन्तर्गत सूर ने कृष्ण तथा अन्य अवतारों के ईश्वर रूप का वर्णन किया है। ऐसे पदों में अधिकांशतः कवि ने आराध्यदेव के उद्धारक स्वरूप का गुणगान किया है। कृष्ण के गोवर्षनधारण करने पर कवि इसी रूप में भावाभिव्यक्ति करता है:—

क्यों राख्यो गोबर्डन स्थाम ।

श्रित ऊँचौ, बिस्तार श्रितिहं, वह लीन्हों उचिक करज-भुज-बाम ।।
वह श्राधात महा परलै-जल, डर श्रावत मुख लेतिहं नाम ।
नीकैं राखि लियौ बज सिगरौ, ताकों तुमिंह पठायो धाम ।।
बज श्रवतार लियौ जब तें तुम, यहै करत निसि-बासर-जाम ।
सूर स्थाम बन-बन हम कारन, बहुत करत स्वम नहिं विस्नाम ।।६६२।।

—सूरसागर १५८० ।

ऋन्य अवतार-विषयक पद

श्रीकृष्णावतार विषयक पदों के श्रतिरिक्त 'सूरसागर' में श्रन्य श्रवतारों के

पद भी रचे गए हैं। इनमें बाराह-अवतार, किपलदेन, दत्तात्रेय, यज्ञपुरुष, पृथु, नृसिंह, कूर्म, नारायण, हंस, मत्स्य अवतारों से लेकर परशुराम और रामावतार के अगणित पद तो रचे ही गए, साथ ही बुद्ध अवतार का भी वर्णन इसमें मिलता है। इन अवतारों में रामावतार का वर्णन किन ने विस्तारपूर्वक किया है। श्रीकृष्णावतार के पदों से इन पदों में कथात्मकता का तत्व अधिक नियोजित हुआ है। यही कारण है ये पद कुछ वड़े हैं। यदि अभिन्यंजना शैली यहाँ भी शुद्ध न होकर अध्येतरित है, किन्तु श्रीकृष्णावतार के विविध पदों में जहाँ सर्वत्र भावात्मकता कूट-कूट कर भरी है, वहाँ इन पदों में चित्त वर्णन की ओर किन का अधिक भुकाव होने के कारण वर्णनात्मकता का आग्रह अधिक है। रामावतार के पद उनकी सम्पूर्ण जीवन घटनाओं को लेकर रचे गए हैं, अतः उनमें अभेवाकृत भावात्मकता अधिक है। दश-रथ विलाप का पद लोकगीतों की अभिन्यंजना पद्धित पर होने के कारण रूप की दृष्ट से महत्वपूर्ण है—

रघुनाथ पियारे, श्राजु रही (हो)।
चारि जाम विश्राम हमारें, छिन-छिन मीठे बचन कही (हो)।।
बृथा होहु बर बचन हमारों, कैंकेई जीव कलेंस सही (हो)।
श्रातुर ह्वे श्रवछाँ इ श्रवधपुर, पान-जिवन कित चलन कही (हो)।।
बिछुरत प्रान पयान करेंगे, रही श्राजु पुनि पंथ गही (हो)।।
श्रव सूरज दिन दरसन दुरलभ, किलत कमल कर कंठ गही (हो)।।३३।।
— 'सूरसागर' १४७७।

इन अवतार-विषयक पदों में कुछ तो चिरित-वर्णन को लेकर रचे गए हैं, कुछ में उनके शोर्य और कुछ में ऐश्वर्य का वर्णन है। गीतिकाव्य की दृष्टि से यद्यपि इन पदों में गेयता अवश्य है तथापि श्रीकृष्णावतार विषयक पद अधिक गीतात्मकता को अपनाए हुए हैं।

विद्यापित के पश्चात् गीतिकाव्य का चरमोत्कर्ष वस्तु एवं विधान दोनों ही दृष्टि से सूर के पदों में आकर दिखाई पड़ा । भक्त और किव के सामंजस्य में सूर के पद, भाव और रस, दोनों का सुन्दर समन्वय कर सके । कबीर संत थे, किन्तु काव्य में जब उनकी दार्शनिकता उतरी तब पूर्ण रूप में उसमें घुल मिल न सकी । सूर में भावुकता की इतनी अधिक गहराई थी कि भावात्मकता के आगे दार्शनिकता और बौद्धिकता को दवना पड़ा । सूर में कला-प्रधानता, रचना-कौशल आदि का विशेष आग्रह नहीं । भावों की प्रधानता में उनके पद बड़े ही संगीतात्मक हुए हैं । इस संगीतात्मकता में लोकगीतों की प्रेरणा

से एक अनोखा माधुर्य भी आ गया है। स्थानीय लोकपरमरा से प्रेरित होने के कारण उन्होंने गीतिकान्य के रूप में पर्याप्त परिष्कार किया। इस प्रकार जहाँ इनके गीत अत्यधिक साहित्यिक हैं, वहाँ वे लोकगीतों के सहज स्वरूप को भी अपनाए हुए हैं। कान्यरूप के विकास में लोकगीतों से प्रेरित होने वाले इनके पदों का महत्व बहुत हो गया है।

तुलसीदास श्रौर उनका गीतिकाव्य

उपासना चेत्र में तुलसी सूर से भिन्न थे श्रौर यही कारण है जब उनकी भिक्तभावना गीतिकाव्य के रूप में श्रवतीर्ण हुई, तब उसी के श्रनुरूप काव्यरूप में भी परिवर्तन श्रा गए। सूर कृष्णोपासक थे श्रौर तुलसी रामोपासक। जहाँ कृष्ण की उपासना पृष्टि पर श्रवलंबित हुई, वहाँ राम की मर्यादा पर। श्रत- एव जहाँ स्र ने बालरूप की उपासना को श्रेय दिया वहाँ तुलसी ने राम के चरणों की उपासना कर शक्ति, शील श्रौर सौन्दर्य तीनों पत्तों को लेकर संपूर्ण जीवन का चित्रण श्रपने काव्य का विषय बनाया। दास्यभाव को प्रमुखता देने के कारण ही तुलसी में दैन्य का भाव सूर से श्रिषक मिलता है। श्रौर यही कारण है गीतिकाव्य में —विनय के पदों में —दैन्य के जितने श्रिषक पद तुलसी में मिलते हैं उतने सूर में नहीं। मधुरभाव को प्रधानता देने के कारण सूर में जितनी गीतात्मक प्रतिभा का विकास हुश्रा, वह भले ही उसी रूप में तुलसी में न मिला, किन्तु विनय के पदों में, जैसा दैन्य श्रौर जितना श्रात्म- निवेदन तुलसी में मिला वह सूर के पदों में नहीं। इसी भीतरी मनोवृत्ति के श्रनुरूप तुलसी के गीतों में उनकी विचारात्मकता बड़े ही सहज रूप में श्रवतित हुई।

तुलसी के गीतों का संब्रहीत रूप 'गीतावली' 'कृष्णगीतावली' श्रौर 'विनयपत्रिका' हैं । इनमें क्रमशः उनकी गीतात्मक प्रतिमा का स्फुरण हुश्रा है श्रौर 'गीतावली' का वर्णनात्मक तत्व क्रमशः घटते-घटते 'विनयपत्रिका' में श्राकर बिलकुल ही शून्य हो गया है । 'गीतावली' में रामकथा से सम्बन्ध रखते हुए जिन गीतों की रचना हुई है, उनमें कथा का हल्का-सा सूत्र भी पिरोया हुश्रा सा प्रतीत होता है जिसे देख उसमें प्रबन्धत्व का श्रामास मिलने लगता है । किन्तु संपूर्ण 'गीतावली' की रचना में किव की भावना (Spirit) की छानबीन करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि किव का सुकाव गीतों के निर्माण की श्रोर ही है श्रौर राम का गुणगान करते हुए भितमाव के श्रमुरूप उन्होंने उनके प्रत्येक जीवनांश पर गीत रच दिये । इन्हीं समय-समय पर रचे हुए पदों का संग्रहीत रूप 'गीतावली' के रूप में प्रस्तुत हो गया श्रीर राम के संपूर्ण जीवन पर कुछ कहने की उनकी उत्कट लालसा ने उसमें वर्णनात्मक तत्व भी ला दिया । इस वर्णनात्मकता ने गीतिमत्ता में अवश्य कुछ श्राधात पहुँचाया है, परन्तु श्रमिव्यंजना की शैली विल्कुल उसी ढंग की है जैसी 'सूर-सागर' के लीला-विषयक पदों की ।

सूर के लीला-विषयक पदों में श्रात्माभिन्यंजना का स्वरूप श्रध्यंतरित है उसी प्रकार 'गीतावली' में भी श्रन्यान्य पात्रों के माध्यम से तुलसी के हृदयस्थ भाव श्रामिन्यक्त हुए हैं। किन ने श्रपनी श्रनुभूति को इन्हीं पात्रों के माध्यम द्वारा बाहर श्रामिन्यक्त करने की चेष्टा की हैं। इस दृष्टि से बाललीला श्रीर करुण प्रसंगों में किन का दृदय बड़े ही स्वाभाविक रूप में खुल पड़ा है। लोकगीतों के माध्य को पहिचानने में तुलसी सूर से पीछे न थे। बालक रामचन्द्र के जन्म पर घर में मंगल गीत गाये जाते हैं:—

सहेली सुनु सोहिलो रे !

सोहिलो, सोहिलो, सोहिलो, सब जग श्राज ।
पूत सपूत कौसिला जायो, श्रचल भयो कुलराज ॥ १॥
चैत चार नौमी तिथि सितपख-मध्य गगन गत भानु ।
नखत जोग ग्रह लगन भले दिन मंगल मोद निष्ठानु ॥ २॥
—तुलसी ग्रन्थावली 'गीतावली'

प्रस्तुत पद का रूप विल्कुल लोकगीतों के श्राधार पर है। राम बड़े होते हैं श्रीर उनकी बाल छुवि को कवि चित्रित करता है:—

छोटी-छोटी गोड़ियाँ श्रॅगुरियाँ छबीली छोटी,
नख-जोति मोती मानो कमल-दलनि पर।
लिलत श्रॉगन खेलैं, उमुक-उमुक चलैं,
मुंभुत-भुंभुतु पाँय पैजनी मृदु मुखर।।
किंकिनी कलित किट हाटक-जिटत मिन,
मंजु कर-कंजनि पहुँचियाँ रुचिरतर।
पियरी भीनी भँगुली साँवरे सरीर खुली,
बालक दामिनी श्रोढ़ी मानो बारे बारिधर।। १।।

- दुलसी ग्रंथावली 'गीतावली'

बाल रूप के वर्णन में अनुप्रासमयी पदावली संगीत में सहायक है; साथ ही रूप-चित्रण में किव का कौशल भी अपूर्व है। किन्तु रूप की दृष्टि में यहाँ सूर के पदों से कोई नवीनता नहीं। करण प्रसंगों में तुलसी की भावाभिन्यंजना बहुत ही मर्मस्पिशनी है। कौशल्या का हृदय माता का हृदय है, उनकी शंकाएँ बहुत ही स्वाभाविक हैं। प्रियजनों के पास न रहने पर हृदय में श्रानिष्टकारी भाव उमझ पड़ते हैं खौर उनके मंगल का ध्यान सदा बना रहता है। कौशल्या चित्रक्ट से लौट ख्राती हैं। उन्हें अपने उपन बहुत ग्लानि होती है। पित सुरलोक सिधार गए, राम लद्दमण सीता बन को चल दिये, भरत ने मुनिव्रत ले लिया और वे माता होकर ज्यों की त्यों जीवित हैं:—

वेदना की तीव्र रूप में अभिन्यंजना जिस शैली में हुई है उसे बाधित या अध्यंतरित शैली कहते हैं। इसी शैली में संपूर्ण 'गीतावली' के गीतों की रचना हुई है।

'कृष्ण गीतावली' के पदों पर सूर का प्रभाव स्पष्ट है। अतः रूप की दृष्टि से इसके पद मौलिकता अधिक नहीं लिए हुए हैं।

वात्मल्य श्रौर श्रङ्कार रस के पदों की रचना इसमें विशेष रूप से हुई है। वात्मल्य-रस के प्रसंग में माखन चोरी, ऊखलबन्धन श्रादि प्रसंग को लेकर किव ने पद रचे हैं। श्रागे बढ़ कर 'गोवर्द्धन धारण', 'इन्द्र-कोप' श्रादि प्रसंगों को किव ने लिया है। इन पदों में भाषा का माधुर्य श्रिषिक है, भावों की व्यंजना भी सुन्दर है, किन्तु रूप का विकास इनमें नहीं हो पाया है। कहीं-कहीं तो सूर के पदों से इनके पदों का साम्य मिलता है। जैसे इस पद में:—

बिह्युरत श्रीब्रजराज त्र्याज इन नयनन की परतीति गई ।।२४।।
परन्तु इस प्रभाव के होते हुए भी 'गीतावली' के पदों की तुलना में
इसके पद अधिक संगीतात्मक हैं। साथ ही भाषा और शैली का परिष्कृत
रूप भी यहाँ मिलता है। अभिव्यंजना शैली सूर के ही पदों जैसी है:—

महिर तिहारे पाँय पर्से अपनी बज लीजे। सिह देख्यो, तुम्हसों कह्यो, अब नाकहि आई, कौन दिनहु दिन छीजे ! ग्वालिन तो गोरस सुखी ता बिनु क्यों जीजै ।
सुत समेत पाउँ घारिये, आपुहि भवन मेरे देखिये जो न पतीजै ।।
अति अनीति नीकी नहीं अजहूँ सिख दीजै ।
तुलसीदास प्रभु सों कहै उर लाइ जसोमति ऐसी बलि कबहूँ नहि कीजै।।।।
— तुलसीदास प्रन्थावली कुष्ण गीतावली

ग्वालिनी का उलाहना कितना स्वाभाविक है, किन्तु रूप की दृष्टि से यहाँ पद उसी रूप को लिए हुए है जो सूर के पदों में हम देख चुके हैं।

'विनयपत्रिका' में पहुँच कर गोस्वामी जो के पदों में उनकी भिक्तभावना जिस प्रकार उमड़ कर आत्माभित्यंजक रूप में वह निकली है वह अत्यिकि मौलिकता लिए हुए हैं। किल के अत्याचारों से विद्धुव्ध होकर उनका हृदय हतना आकुल हो गया कि बिना अपनी आन्तरिक वेदना को अभिव्यक्त किए उन्हें कल न पड़ती दिखाई पड़ी। संसार में ऐसा कोई भी न था जो उनकी व्यथा को सुनता और उनके प्रति सहानुभूति करता। अतः राम को ही उन्होंने अपनी कथा सुनाना उचित समभा और विनय की एक पत्रिका लिख हाली। भिक्त भाव इसमें लवालव भरा हुआ है। यह माव जिस आत्माभित्यंजक पद्धति में अभिव्यक्त हुआ है, वह गीतिकाव्य का एक महत्वपूर्ण तत्व है। किव ने अपने आराध्यदेव की तीनों विशेषताओं शक्ति, शील और सौन्दर्य को प्रदर्शित कर अपनी दीनता, लघुता एवं वैराग्यमय भावों को अभिव्यंजित करने का सुन्दर प्रयास किया है। इस प्रकार शुद्ध आत्माभिव्यंजना यहीं आकर पदों में दिखाई पड़ती है। ये पद दैन्य-निवेदन, पाप-बोध, और आत्मिनवेदनात्मक हैं। किव का दैन्य-निवेदन यहाँ बहुत ही हार्दिक है:—

माधव ! मो समान जग माहीं ।
सब बिधि हीन, मलीन, दीन ऋति लीन विषय कोउ नाहीं ।।
तुम सम देतु-रहित, कृपालु, ऋारत-हित, ईसहि त्यागी ।
मैं दु:ख-सोक-बिकल कृपालु, केहि कारन दया न लागी ।।

इसी प्रकार पापबोध के पदों में उनका निश्छल हृदय श्रिमिन्यक्त हो पड़ा है:---

माधव जू मो सम मंद न कोऊ। जद्यपि मीन पतंग हीनमति मोहिं नहिं पूजहिं स्रोऊ ।। रुचिर रूप-त्राहार-वस्य उन पावक लोह न जान्यो । देखत बिपति विषय न तजत हों, तातें अधिक अजान्यो।। महामोह-सरिता श्रपार महँ संतत फिरत

×

तुलसीदास पतितपावन प्रभु यह भरोस जिय त्रावें ।।६२।। —तुलसी ग्रंथावली, 'विनयपत्रिका'

परन्तु भक्त खरा हो अथवा खोटा, है वस एक उसी राम का। अतः भक्त तुलसी अपने उस आराध्यदेव को छोड़कर अन्यत्र जाएँ भी तो कहाँ ?

जाऊँ कहाँ तजि चरन तुम्हारे ?

काको नाम पतितपावन जग १ केहि श्रिति दीन पियारे १ कौने देव बराय बिरद-हित हठि-हठि ऋधम उवारे ? खग,मृग,ब्याध,पषान,बिटप,जड़ जमन कवन सुर तारे ? देव, दनुज, मुनि, नाग, मनुज सब माया-बिबस बिचारे। तिनके हाथ दासतुलसी प्रभु कहा अपनपौ हारे १।। १०१ ।। -- तलसी ग्रन्थावली. 'विनयपत्रिका'

दार्शनिक भावों की गम्भीरता, श्रौत्मुक्यपूर्ण हृदय के उदगारों में कहीं-कहीं बड़े ही विचारात्मक ढंग से श्रिमिव्यंजित हुई है :--

केसव कहि न जाइ का कहिए ?

देखत तव रचना बिचित्र ऋति समुिक मनहि मन रहिए ।। सून्य भीति पर चित्र, रंग निह, तनु बिनु लिखा चितेरे । धोए मिटै न, मरे भीति-दुख पाइय यहि तनु हेरे।।

कोउ कह सत्य, भूठ कह कोऊ; जुगल प्रबल करि मानै। तलसीदास परिहरै तीनि भ्रम सो श्रापन पहिचानै।। १११।। —<u>त</u>ुलसी ग्रंथावली, 'विनयपत्रिका'

उपास्यदेव से कुछ छिपा नहीं, तो भी कहे बिना मन नहीं मानता श्रौर भक्त एक के बाद दूसरे अवगुण को उनके सामने रखने लगता है। क्योंकि इठ करने पर भी उसका हृदय नहीं मानता और अन्त में उसे पूर्ण विश्वास यह हो जाता है कि जब तक राम की कृपादि उस पर नहीं पड़ेगी तब तक वह सत्यथ पर नहीं चल सकता । क्योंकि राम से अन्य कोई बड़ा नहीं और अपने

समान उसे दूसरा कोई लघु नहीं दीखता। 'राम खरे हैं तुलसी खोटे', श्रत-एव उसे केवल एक उसी का भरोसा है श्रीर साथ ही जिन्हें राम प्रिय नहीं, वे उसके बैरी के समान हैं। इस प्रकार किव ने सम्पूर्ण 'विनय-पित्रका' में श्रपना हृदय विलकुल खोलकर रख दिया है। उनकी नम्रता, दीनता, श्राशा, निराशा, श्रात्मग्लानि श्रीर श्रात्मसमर्पण के भाव प्रत्येक पद में बड़े ही सच्चे रूप में भरे हुए हैं। विचारों की गहनता इन पदों की विशेषता है। भावुकता सूर में श्रिषक है, किन्तु तुलसी की विचारा-तमकता ने इस भावुकता को कुछ, नीचे दबा दिया है। परन्तु तुलसी की गीतात्मक प्रतिभा का विकास 'विनय-पित्रका' में श्राकर पूर्ण रूप में हो गया है। यहाँ श्राकर किव के दार्शनिक भावों का हृदय के साथ सुन्दर सामंजस्य हो गया है श्रीर श्रात्माभिन्यंजना को प्रथम स्थान मिला है।

'गीतावली', 'कुष्णगीतावली' और 'विनयपत्रिका' सभी में पदों की रचना संगीत के शास्त्रीय विधान पर हुई है। माषा और मावों के अनुकूल राग-रागिनियों में ये पद ढले हैं। अतएव संगीत तत्व के साथ पूर्ण लयात्म-कता भी उनमें विद्यमान है। अनुप्रास के विशेष आग्रह ने और भी माधुर्य ला दिया है। संस्कृत की कोमलकांत-पदावली और अनुप्रास की इतनी सुंदर योजना सूर के पदों में भी नहीं मिली। साथ ही उपमा और रूपक का सुन्दर निर्वाह भी तुलसी के पदों में अनुप्रम है। भावों को इस आलंकारिक रूप में अभिव्यक्त करने से पदों का बाह्य स्वरूप बड़ा ही कलापूर्ण हो उठा है। किन्तु इस कलापूर्णता में भाव-पन्न का कहीं भी परिहार हुआ हो ऐसी बात नहीं। हाँ, जहाँ कहीं तुलसी के भाव अत्यधिक आलंकारिक रूप में अभिव्यक्त हुए हैं, जहाँ संस्कृत की पदावली का अत्यधिक आलंकारिक रूप में आभिव्यक्त हुए हैं, जहाँ संस्कृत की पदावली का अत्यधिक आग्रह उन्हें है, वहाँ पदों का सौन्दर्य नष्ट अवश्य हो गया है। यह बात 'विनयपत्रिका' के आरम्भिक स्तोत्रों में मिलती है और बीच-बीच में जो संस्कृतमय स्तोत्र आए हैं उन्हें हम गीति-काव्य के अन्तर्गत नहीं रखते। उनको काव्यरूप की दृष्टि से 'मुक्तक' के पर-लौकिक वर्ग में रखा जाता है। '

तुलसी के पदों में सब कुछ होते हुए भी वह गीतात्मक उन्मेष (Lyrical outburst) नहीं जो सूर में मिलता है। यही कारण है कि संगीत के शास्त्रीय विधान को दृष्टि में रखकर लिखे गए उनके पदों में वैसी गूँज नहीं जो सूर

पद नं० १०, ११, १२, १३, १४, १५, १७, १८, २४, २५, २६, २७ इत्यादि ।

के पदों में मिलती है। इसका एक मात्र कारण है तुलसी की विचारात्मकता। यद्यिप 'विनयपत्रिकां' में विचार श्रीर मार्वों का सुन्दर समन्वय हो गया है तथापि उनमें वह मस्णता एवं प्रवाह की स्निग्धता न श्रा पाई जो हमें अपने साथ बहा ले चलती। श्रुनुभूति की गहनता के कारण तुलसी के पद संगीत की वैसी तरंगें न उठा सके जो भावों के श्रावेश के साथ सूर में उठ पाई हैं। मूल में जाकर देखा जाय तो इसका प्रधान कारण है मनोवृत्ति का वह भेद जो बाह्य श्रमिव्यंजना के स्वरूप को सँवारता है। श्रुक्ल जी के शब्दों में 'तुलसी की क्वि काव्य के श्राविरंजित या प्रगीत रूप की श्रोर नहीं थी।' वस्तुतः तुलसी की भित्त में श्रोज है जो पदों में भी सर्वत्र विद्यमान है। यह श्रोज श्राराध्यदेव के शक्ति, शील श्रीर सौन्दर्यमय स्वरूप के श्रनुरूप ही पदों में ढला है। फलतः भावों की गम्भीरता इन पदों में श्रिषक है श्रीर यही कारण है कि हमें इनके पदों में ककना पड़ता है।

तुलसी ने अपने पीछे आती हुई पदों को परम्परा को जो वस्तु प्रदान की, वह है अनुप्रासमयी कोमलकान्त पदावली और अलंकारों का वैभव और साथ ही ऐसी भावुकता भी प्रदान की जो पारिडत्यपूर्ण है। विचारात्मकता और भावुकता का मेल भी इनके पदों में दिखाई पड़ा। विचारात्मकता का भार कहीं-कहीं वहन करने में इनके पद असमर्थ भी हो गए हैं, यह बात अवश्य है। दूसरी ओर लोकगीतों की सहज माधुरी में इनके पद बड़ी ही सरस अभिन्यञ्जना पद्धति को भी अपनाए हुए हैं। अतएव रूप के विकास में तुलसी के पदों का महत्व परिष्कृत भाषा, भाव और अभिन्यंजना की दृष्टि से तो बहुत है ही, पर विचारात्मकता किस कौशल के साथ पदों में दल सकती है यह तुलसी ने ही प्रथम अपने पदों में कर दिखाया। पदों के विकास में यह तत्व बड़े महत्व का सिद्ध होता है।

मीरा के गीत

बल्लभ सम्प्रदाय में कृष्ण के जिस बाल स्वरूप की उपासना की गई उसमें वात्सल्य रस का परिपाक हुआ और यौवन काल की कीड़ाओं में अन्यान्य विषयों का प्राधान्य हो गया । जैसे रास, चीर-हरण, दान-लीला, मानलीला, पनघट-लीला आदि । सूर ने इन सभी प्रसंगों को लिया किन्तु मीरा तो कृष्ण के रूप पर दीवानी हो चुकी थीं, वे तो उनके सच्चे प्रियतम बन चुके थे; अस्तु उनकी त्रिमंगी मुद्रा और मन्द मुसकान पर उन्होंने अपना

१. गोस्वामी तुलसीदास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ७७.

सर्वस्व समर्पण कर दिया। यही कारण है कि उनके काव्य में भी कृष्ण के सीन्दर्य पर अधिक पद मिलते हैं और प्रेमानुभूति में जिस संयोग और वियोग की अवस्थाएँ प्रस्तुत हुई, उन्हीं का चित्रण अधिकांश पदों में उन्होंने किया। संयोग और वियोग के चित्रों में भी आधिक्य वियोग-चित्रों को ही मिलता है। साथ ही फुटकल रूप में एक आध पद चीरहरण के, दो-चार दान-लीला के और कुछ गोचारण, फागलीला आदि के मिलते हैं। किन्तु इन प्रसंगों का स्थान गौण है, केवल संकेत मात्र उनका मिलता है।

एक सच्ची प्रेमिका होने के कारण मीरा ने जितना प्रयत्न अपनी व्यथा को व्यक्त करने के लिये किया उतना अन्य किसी भी भक्त ने नहीं । जितनी वेदना, जितनी आकुलता, और जितनी तल्लीनता इनके विरह के पदों में मिलती है, उतनी अन्यत्र कहीं भी नहीं । दूसरी ओर संयोग में जितना उलास, जितना उन्माद और जितनी संयतावस्था देखने को मिलती है, उतनी अन्यत्र दुर्लभ है । विरह के पदों में तो आतुर हृदय की पुकार और दग्ध हृदय की ज्वाला धधक रही है । वास्तव में देखा जाय तो मीरा के अनुरार का अंकुर विरह की भूमि में ही पल्लवित होता दिखाई पड़ता है । वियोग में ही वह विकासोन्मुख होता है । आन्तरिक वेदना की तीव्रता ने मीरा के इन पदों में हृदय-पद्म की प्रधानता ला दी है । बाह्य तापादि का वर्णन उसमें नहीं, किन्तु शारीरिक कप्टों की तीव्रता या असह्यता का प्रदर्शन बहुत कुछ परम्परानुगत है । कहीं-कहीं जहात्मक वर्णन भी आ गए हैं, किन्तु अतिश्योिक के होते हुए भी हृदय-पद्म की प्रधानता के कारण तथा हृदय की सच्ची अनुभूति में सने हुए होने के कारण उनमें अस्वाभाविकता नहीं ।

वस्तुतः मीरा ने अपने गिरधरगोपाल के प्रेम में विरह की जितनी पीड़ा का अनुभव किया उतना संयोग के आनन्द का नहीं। उनका हृदय रो उठता है और वे कह उठती हैं:—

हेरी मैं तो दरद दिवाणी मेरो दरद न जाणे कोई ! घाइल की गित घाइण जाणे कि जिए लाई होई !! जौहरी की गित जौहरी जाणे कि जिए जौहर होई ! सूली ऊपिर सेम हमारी सोवणा किस बिध होई !! गगन मंडल पैसेम पिया की किस बिध मिलणा होई ! दरद की मारी बन-बन डोलूँ बैद मिल्या निहं कोई !! मीरा के प्रभु पीर मिटेगी जब बैद साँवलिया होई ! १६० !

मीरा की प्रेम साधना, भुवनेश्वर नाथ मिश्र 'माधव', पृ० ३८२ ।

मीरा के हृदय की वेदना का सच्चा ऋनुभव वही कर सकता है जो स्वयं प्रेमारिन में भुलस चुका हो । उनकी पीर तभी मिट सकती है जब स्वयं उनके कृष्ण वैद्य बन कर श्रावें । उनकी बाट जोहते-जोहते उनकी श्राँखें दुखने लगती हैं--'रैन छमासी' सी प्रतीत होने लगती है, किसी विध चैन नहीं पड़ती अतः वे गाने लगती हैं :--

दरस बिन दूखन लागे नैसा।

जिस प्रियतम के लिये उन्होंने सब कुछ त्याग दिया वही निमोंही बना उन्हें तरसा रहा है। उनकी अवस्था वैसी ही हो गई है जैसे जल बिना कमल श्रीर पानी बिना मछली की हो जाती है। घायल-सी वे इधर उधर घूमती फिरती हैं पर कहीं भी प्रिय का संकेत नहीं मिलता । उन्हें अपने ही ऊपर दुःख होने लगता है श्रीर पश्चात्ताप में कह पड़ती हैं :-

> जो मैं ऐसा जागती रे प्रीत कियां दुः ख होय। नगर ढिंढोरा फेरती रे प्रीति करो मत कोय ॥ १८२ ॥

एक-एक शब्द से वेदना मिश्रित निराशा टपक रही है। फिर भी सच्चा विरही घोर निराशा में भी श्राशा रखता है। एक श्रोर जहाँ वे बादलों की देख 'भरने' लगती हैं, प्रियतम की प्रतीचा में बाहर खड़ी भींगती हैं तो दूसरी स्रोर रंगमहल में वैठी श्राँसुश्रों की माला पिरोती हुई सारी रात काट देती है। प्रियतम त्राते भी हैं तो स्वप्न में, किन्तु मिलने का उपक्रम करते ही करते नींद बैरन टूट जाती है श्रीर पुनः वहीं सूनी सेज दिखाई पहती है। मीरा मिलन का सुख जान ही न पाई श्रीर जीवन पर्यन्त प्रियतम के श्राने की प्रतीचा ही करती रह गई। हरि के अाने की केवल पगध्विन सुनती रही:-

सुनी हो मैं हरि श्रावन की श्रवाज। महैल चढे चढि जोऊँ मेरी सजनी कब आवें महराज ।। दादर मोर पपइया बोलै कोइल मधुरे साज। उमंग्यो इन्द्र चहुँ दिसि बरसै दामिया छोड़ी लाज।। धरती रूप नवा-नवा धरिया इन्द्र मिलए के काज। मीरा के प्रभु हरि श्रविनासी बेग मिलो महराज ।। १५० ।। —मी० प्रे० सा०

सावन के महीने में जब समस्त प्रकृति अपना शृङ्कार कर प्रिय से मिल

१. मी० प्रे• सा•, पद १८३, प्र० ३६२

रही है ऐसे समय में भी वियोगिनी मीरा केवल पगध्विन की ब्राहट पाकर सन्तुष्ट है। प्रस्तुत गीत में संगीत का माधुर्य भावों के सौन्दर्य के साथ साथ चल रहा है। भाषा बड़ी लयपूर्ण है। भाषा भावों की ब्रनुगामिनी बनकर ताल ब्रीर लय के साथ सुन्दर गीत की सृष्टि कर रही है। विरह के पदों में सर्वत्र यही तीव्रता एवं तल्लीनता देखने को मिलती है।

मीरा का संयोग उनकी भावना का सृष्टि मात्र है। जिस प्रियतम के लिये उन्होंने लोकलाज खोकर अपनी समस्त निधि त्याग दी, वह तो उनके हृदय में ही स्थित था। अपने इस आराध्यदेव को अपनी भावना द्वारा उन्होंने अन्यान्य रूप प्रदान किये। उनके लिये अनेक प्रतीकों की उद्भावना की। उस अविनाशी प्रियतम का संयोग भी अनोखा दिखाई पड़ा। हृदय में उस परम परमात्मा की ज्योति जगमगा रही है, किन्तु अज्ञान का आवरण उस पर विद्येप डाल रहा है, जिसको दूर करने के उपरान्त ही प्रिय प्रेमी को पा सकता है। मीरा को तो सिद्ध-गुटिका सतगुर से मिल चुकी थी। यह गुटिका अनन्य प्रेम है जिसको मीरा ने पा लिया। अस्तु उसके प्रियतम कभी तो मोरमुकुट, पीताम्बर पहने उसके समच प्रस्तुत होते हैं, तो कभी बाँसुरी लिये जमुना के किनारे धेनु चराते हुए दिखाई पड़ते हैं। मोर मुकुट पहने उस नटवर का ध्यान आते ही मीरा आनन्दविभोर हो जाती हैं और तब:—

पग धुंघरू बाँघ मीरा नाची रे।
मैं तो मेरे नारायण की आपही हो गई दासी रे।।
लोग कहें मीरा भई बावरी न्यात कहें कुलनासी रे।
विष का प्याला राणाजी मेज्या पीवत मीरा हाँसी रे।।
मीरा के प्रभु गिरिधरनागर सहज मिले अबिनासी रे।।११३।।

-मी० प्रे० सा०

मीरा का हृदय अतृत है और इस अतृष्ति में ही उसे परमसुख का अनुभव भी होता है। प्रम की पीर उनके हृदय में सदा बनी रहती है। च्रण में संयोग और च्रण ही में वियोग का भाव उनके हृदय में बना रहता है। जहाँ कहीं संयोग वर्णन श्राया है वहाँ मीरा ने प्रकृति को समाविष्ट कर लिया है, साथ ही त्योहारों का भी वर्णन उसी में किया है। संयोग में सावन की भड़ी और फागुन में होली के वर्णन आए हैं। कहने का तात्यर्थ यह कि यहाँ हृदय और प्रकृति में पूर्ण सामंजस्य स्थापित किया गया है। मिलन का उपकृत में मीरा करती है किन्तु समय आने पर:—

गली तो चारों बन्द हुई, मैं हिर सूँ मिलूँ कैसे जाई। ऊँची नीची राह राटीली पाँव नहीं पीहराई।। ८८ ।।

—मी० प्रे० सा०

बड़ी विडम्बना है। राह तो स्फ रही है किन्तु वह सुगम नहीं, बड़ी रपटीली है जिसपर सम्हलकर चलनेवाला ही गन्तव्य स्थान तक पहुँच पाता है। प्रिय के विरह में, पथ की बीहड़ता में उनका हृदय करण् चीत्कार कर उठता है। अन्त में उन्हें आत्मपरितोष विनय में ही मिलता है और वे उसे पुकार कर कहने लगती हैं:—

'मीरा को प्रभु साँची दासी बनाम्रो'।

सचे हृदय की सच्ची विनय को सुनने स्वयं भगवान दौड़ एड़ते हैं श्रीर भक्त की विनय स्वीकृत हो जाती है । उसे इष्टदेव की लगन लग जाती है श्रीर एक ऐसे श्रनमोल रत्न की प्राप्ति होती है जिसे पाकर वह निहाल हो जाती है । मीराँ भी कह उठती है—'मैंने राम रतन धन पायौ'। भक्त श्रपना सर्वस्व समर्पण करता है तो उसे भगवान श्रपनी श्रमूल्य भक्ति प्रदान करते हैं श्रीर भक्त विह्नल हो जाता है । उसमें प्रेम का श्रंकुर जम जाता है ।

यों तो मीरा की उपासना माधुर्य भाव की थी किन्तु साथ ही उसमें ज्ञानमूलक संत-परम्परानुमोदित निर्मुखांपासना का प्रभाव भी स्पष्ट विद्यमान था।
उन्होंने भी उस अविनाशी से मिलने के हेतु 'त्रिकुटी महल' के भरोखे से
भाँका है तथा स्ने महल में सेज विछाई है और 'पंचरंग चोला' पहन कर
प्रिय के समागम की आकांचा की है। गुरु द्वारा गुटिकी पाकर वे निश्चिन्त
हो गई और लोक-लाज खोकर प्रेम पन्थ पर निर्मीक हो चल पड़ीं। किन्तु
ऐसे पद मीरा के पदों में अधिक नहीं—

नैनन बनज बसाऊं री जो मैं साहिब पाऊं ।
इन नैनन मेरे साहिब बसता डरती पलक न लाऊँ री ।।
त्रिकुटी महल में बना है भरोखा तहाँ से भाँकी लगाऊँ री ।
सुन्न महल में सुरत जमाऊँ सुख की सेज बिछाऊँ री ।।
मीरा के प्रभु गिरधर नागर बार बार बिल जाऊँ री ।।७१।।
—मी० प्रे॰ सा॰

इन पदों में भी मीरा का प्रेम-विह्नल हृदय ही व्यक्त हो पड़ा है। यहाँ भी उनका ऋपना निजी स्वरूप बना हुआ है।

मीरा के पदों कां सौन्दर्य परखने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते

हैं कि ग्रात्माभिव्यंजना जिस रूप में इन पदों में ढली है उससे काव्यरूप ने एक निश्चित विकास किया है। इस श्रात्माभिव्यंजना में मीरा के व्यक्तित्व की छाप बहुत गहरी है। मीरा की अपनी वेदना उन्हीं की बनकर इन पदों में बड़े ही भावात्मक ढंग से श्रिमिन्यक्त हुई है। सूर श्रीर तुलसी ने भी श्रात्माभिन्यंजक विनय के पद रचे किन्तु मीरा के पदों का स्वरूप अनुभूति के वेदनामय होने के कारण अत्यधिक कोमल हो उठा है। इन पदों में मानों कवियित्री अपनी श्राप बीती सुनाती जा रही है। सूर श्रीर तुलसी को श्रात्माभिव्यंजना में साधन भी दूँढ़ना पड़ा जिससे अध्यन्तरित रूप में भी उनकी स्रभिव्यञ्जना का स्वरूप खड़ा हुआ, किन्तु मीरा के पदों में सर्वत्र उनका अपना विरहाकुल हृदय उन्हीं का होकर श्रिभिव्यक्त हुआ है। इस दृष्टि से मीरा का गीतिकाव्य अभिव्यंजना के स्वरूप को लेकर तो नहीं, स्वानुभूति के निरूपण की दृष्टि से ह्यायावादी गीतिकाव्य के निकट आ जाता है। इसी आत्माभिव्यंजक रूप में क्रायावादी कवि ने ऋपनी वेदना को ढालने का प्रयास किया। मीरा के पदों का स्वरूप इसी कारण श्रत्यधिक भावात्मक हो उठा है कि उनकी श्रनु-भृति सत्य है । भावों की हार्दिकता में भाषा उनकी भावानुगामिनी बन कर प्रकट हुई है। संयोग और वियोग, श्रानन्द श्रौर विषाद बड़ी ही श्रनुकूल पटावली में होकर श्रमिव्यक्त हुश्रा है।

भक्ति काल के अन्य कियों की भाँ ति मीरा भी प्रथम भक्त थी और बाद में किय । अतएव उनकी भिक्त-भावना ही गीतों में होकर अभिव्यक्त हुई । उनका जीवन कितपय निश्चित एवं तीव्रतम भावों से ओतप्रोत था । इन भावों की निश्छल अभिव्यक्ति गीतों की स्वर-लहरी में होकर प्रवाहित हुई । इस स्वर-लहरी में हत्कम्पन है और तीव्रता तो उसमें सर्वत्र ही विद्यमान है । हम मीरा के पदों में उनके संगीत में डूब कर अपने को भावों की उच्च तरकों के बीच पाते हैं, भावों की गहनता में हम भी विस्मृति हो जाते हैं । इसका एकमात्र कारण है पदों का अत्यधिक आत्माभिव्यञ्जक होना । हृदय की सहज भावना अपने सहज और प्रकृत रूप में जिस प्रकार व्यक्त होने के लिए व्यम्र हो उठी, उसे उसी रूप में मीरा ने व्यक्त होने दिया । इस व्यक्ती-करण में रूदि का अनुगमन उन्होंने नहीं किया । सूर और तुलसी के पदों में आलंकारिक रूप में व्यंजना का स्वरूप भी मिला, किन्तु मीरा ने उस ओर ध्यान न रखा । फलतः उनके पद अपेदाकृत अधिक सहज रूप को लिए हुए हैं।

मीरा के पदों में जो कुछ भी है वह उन्मुक्त हृदय की मुक्त वागा है जो

अनुभृति की सत्यता पर आधारित होने के कारण सीधे हृदय-प्रदेश में जाकर कोमल भावनाओं को उद्दीत कर देती है। मीरा की वेदना समस्त विश्व की वेदना हो जाती है। उनका विरह व्यापक हो उठता है। सच्चे गीत की कसौटी यही है।

कबीर, सूर, तुलसी श्रौर मीरा सभी ने श्रात्माभिव्यञ्जक पदों की रचना की, किन्तु भावों की तीव्रता के श्रनुरूप पदों में श्रिम्वयंजना का स्वरूप पिर्वित होता गया। मीरा के पदों में भावों की यह तीव्रता श्रपने चरम पर पहुँच गई, श्रदाः पद यहाँ श्राकर बहुत ही भावात्मक हो उठे हैं। कबीर ने श्रपने पदों में श्राध्यात्मिक भावना ढाली, विद्यापित ने जीवन की प्रेममयी श्रम्भृति की व्यञ्जना की, सूर ने भाव श्रौर सङ्गीत का सुन्दर समन्वय किया, तुलसी ने विचारात्मकता के साथ व्यक्तित्व की छाप दी, तो मीरा ने श्रपने पदों में सबका सुन्दर समन्वय किया। उनमें विचार हैं पर श्रम्भृति के साथ मिले हुए, उनमें प्रेमानुभृति है श्रौर उसकी तीव्र व्यंजना भी। यहाँ सङ्गीत भी है जो एक-एक शब्द से फूटा पड़ रहा है, तो साथ ही सङ्गीतात्मकता भी। व्यक्तित्व की छाप तो इनके पदों में सर्वत्र है—क्योंकि मीरा की श्रपनी ही व्यथा पदों में ढली है, श्रौर साथ ही भाषा श्रौर भावों का सुन्दर समन्वय भी है। काव्य श्रौर सङ्गीत इन पदों में श्रपने चरम पर पहुँच कर एक दृसरे में समाहित हो गए हैं।

इस प्रकार मीरा तक पहुँचते-पहुँचते गीतिकाव्य एक निश्चित परिष्कार कर लेता है, क्योंकि मीरा की अनुभूति ने जो बाह्य अभिव्यंजना का आवरण हूँ दा है उसमें कबीर की सी आध्यात्मिकता नहीं, विद्यापित सी ऐन्द्रियता नहीं, तुलसी सा पांडित्य नहीं, पर थी जिसमें सूर जैसी सहज स्वाभाविक हृदय की उन्मुक्त व्यंजना। इस उन्मुक्त अभिव्यंजना में जहाँ सूर में उनकी दार्शनिकता का हल्का सा आवरण पड़ा हुआ है, वहाँ मीरा के पदों में आत्माभिव्यंजना का स्वरूप बिल्कुल स्पष्ट है। यही कारण है कि जितने स्पष्ट रूप से मीरा का व्यक्तित्व उनके पदों में भत्नकता हुआ दिखाई पड़ता है उतना अन्य कवियों में नहीं। यही मीरा के पदों की गीतिकाव्य को सबसे बड़ी देन है।

उपसंहार

भक्तिकाल पर विहंगम दृष्टि डालने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि वैष्णव-भक्ति के स्रोत ने अपने साथ गीतिकाव्य के स्रोत की उत्तरीत्तर प्रबल वेग से प्रवाहित किया। साथ ही इसके पूर्व काल से आती हुई संतों के

पदों की घारा भी समानान्तर रूप से बहती हुई चली आई, किन्तु रूप का जितना अधिक परिष्कार भक्तों के पदों में दिखाई पड़ा उतना संतों के पदों में उपलब्ध न हो सका। संतों के पद कम मार्मिक नहीं तथापि जहाँ उच्च काव्यत्व का प्रश्न उठता है वहाँ भक्तों के पदों से उनके पद कुछ पीछे रह जाते हैं: किन्तु आत्माभिव्यंजना की दृष्टि से दोनों धाराओं के पद अधिक विषमता नहीं रखते । निर्मुण पदों में जहाँ कहीं दार्शनिकता का आग्रह नहीं, जहाँ मत प्रतिपादन की भावना नहीं, केवल हृदय का उन्मुक्त अभिव्यंजन है वहाँ उनके पदों में श्रात्माभिन्यंजना भरपूर है । यह बात श्रवश्य है कि वैष्णव भक्तों में ब्रात्मनिवेदन करते समय पदों के गान के लच्य ने उनकी ब्रभि-व्यक्ति में अत्यधिक हार्दिकता का पुट दे दिया, किन्तु जहाँ इनकी भक्ति ने श्रात्माभिव्यंजना को स्थान दिया है, वहाँ लीला एवं अवतार के पदों की रचना के लच्य ने वर्णनात्मकता का आग्रह भी ला दिया है। गीतिकाव्य में यह प्रकरण्बद्धता का तत्व कबीर, दादू त्र्यादि संतों के गीतिकाव्य में नहीं मिलता । उनके पद जब भी निर्मित हुए उनमें ख्रात्माभिन्यंजना सर्वत्र मिली, भले ही इस स्रात्माभिन्यंजना में उनके स्राध्यात्मिक दृष्टिकोण से सिद्धान्त-विषयक नीरस बातों का समावेश हो गया है श्रीर उनके पदों की सरसता में व्याघात पहँचा है। परन्तु इनकी सी श्रात्माभिव्यंजना भक्त कवियों में मीरा को छोड़ कर अन्यत्र सूर और तुलसी में केवल विनय के पदों में ही मिलता है, सर्वत्र नहीं।

वैष्णाव भक्ति में विशेष रूप से कृष्ण-विषयक पदों की धारा बहाने वाले अष्टछाप के पदों से कुछ ऐसे काव्यरूप मी प्रादुर्भूत हुए जिनकी परम्परा भक्तिकाल और परवर्तीकाल में भी बहती रही । ये हैं विशेष रूप से रास और विहार के पदों की स्वतन्त्र परम्परा । नंददास, श्रुवदास आदि कवियों ने ऐसे रासलीला और विहार विषयक अनेक काव्य लिखे। आगे चलकर 'रीतिकाल' में जो पदों की धारा अलग बहती हुई चली गई उसमें विशेष रूप से इन्हीं स्वतन्त्र काव्यों की शैलो में पदों की रचना होती रही।

संतों की धारा में जिस प्रकार कबीर के पश्चात् श्रधिकांश कवियों, सुन्दर-दास, धरनीदास, यारी साहब श्रादि के पदों में उन्हीं का श्रनुकरण हुन्ना श्रौर

र. नन्ददास—दानलीला, मानलीला, ध्रुवदास—रसविहार, रंग-विहार, वनिवहार, रहस्यमंजरी, मानरसलीला इत्यादि ।

२. नागरीदास—विहारचन्द्रिका । चाचाहित वृन्दाबनदास–मनिहारीलीला ।

केवल दाद के पदों में मौलिकता दिखाई पड़ी, उसी भाँति भक्त क्वियों में सर तलसी के पश्चात अष्टछाप के कवियों में नन्ददास के पदों में ही मौलिकता दिखाई पड़ी। परमानन्ददास, कृष्णदास, कुम्भनदास आदि कवियों के पदों में रूप की दृष्टि से कोई परिष्कार नहीं हुआ। किन्तु मीरा का पदार्पण गीति-काव्य के त्रेत्र में श्रात्माभिव्यंजना की दृष्टि से अवश्य महत्वपूर्ण सिद्ध हुआ। गिरिधरगोपाल की उपासिका मीरा की भावना जिस प्रकार माधुर्य भाव से त्र्योतपोत थी, ठीक उसी भाँति था उनके पदों में उनका त्र्यात्माभिन्यंजन। इनकी श्रभिव्यक्ति में भावों को कोमलता श्रधिक थी। उनका श्रात्मनिवेदन. श्रात्मोल्लास एवं उनका श्रपना विरह उनके पदों में उन्हीं का बनकर व्यक्त इत्रा। गीतिकाव्य की दृष्टि से यह तत्व बिल्कुल ही नवीन सिद्ध हुन्ना। श्रीर इसी व्यक्तिगत भावोन्मेष को बिल्कुल श्रात्माभिव्यंजक शैली में ढालने के कारण ही मीरा का महत्व गीतिकाव्य के विकास में ऊँचा ठहराता है। गीतिकाव्य का यह तत्व कबीर श्रीर श्रष्टछाप के कवियों में होता हुश्रा मीरा में ऋपने उत्कर्ष को पहुँच गया। मीरा को ऋपने इस भाव प्रकाशन में काई प्रयास न करना पड़ा । गिरिधरगोपाल के साज्ञातकार द्वारा उपलब्ध स्थानन्द के त्रातिरेक से उनका हृदय इन गीतों में स्वतः बहता हुन्ना दिखाई पड़ता है। यही कारण है गीतिकाव्य के बाह्य स्वरूप शब्द चयन, छन्द स्रादि पर मीरा का ध्यान न गया। हृदयस्य भावनाएँ जिस रूप में अभिव्यक्त होने के लिए विह्नल हो उठीं उन्हें उसी रूप में उन्होंने बाहर प्रकट कर दिया। सहज प्रकाशन के साथ ही मीरा की वेदना उनके गीतों में अधिक ढली जिससे रागात्मक त्रावेश, भावात्मकता एवं तन्मयता को जितना स्थान मीरा के गीतिकाव्य में मिला उतना पूर्व काल में यदि मिल सका था तो विद्यापति में । मीरा के पदों में सूर के पदों की वर्णनात्मकता का स्त्रभाव ही हो गया। यही कारण है मीरा के पदों में आकर हमें गीतिकाव्य बाह्य रूप और **अ**गन्तरिक तीव्रता की दृष्टि से अत्यधिक परिष्कृत होता हुआ दिखाई पड़ा ।

रामोपासना के तेत्र में तुलसी की वाणी मीपदों के रूप में अभिव्यक्त हुई। इनके गीतों में इनकी भक्ति के अनुरूप गाम्भीय का पुट भी दिखाई पड़ा। फलतः भक्ति के जिस प्रेम तत्व ने सूर के गीतों में जो सरलता ला दी, उतनी सरलता तुलसी के पदों में श्रद्धा के त्राधिक्य के कारण न त्रा सकी। भाषा और भावों का परिकार उनके पदों में अत्यधिक मात्रा में दिखाई पड़ा किन्तु गीतात्मकता उतनी न त्रा सकी। इसका एक मात्र कारण है उनका पांडित्य जो अयत्नसाधित होने पर भी उनके गीतों में रह-रह कर भलक उठता है। यही कारण है

उनके पद विचारात्मक कोटि में परिगणित होते हैं। किन्तु पदों में किन की आत्माभिव्यंजना का अभाव नहीं। विनय के पदों में यह तत्व अपने चरम पर है और आत्मिनवेदन जैसा तुलसी में है वैसा सूर के पदों में नहीं मिलता। 'विनयपित्रका' के पद इसी तत्व को लेकर गीतिकाव्य के सुन्दर उदाहरण हैं। अन्य स्थानों में किन के व्यक्तिगत भावों को शुद्ध आत्माभिव्यंजना पद्धति पर व्यक्त होने का अवसर नहीं मिला है। ऐसे गीतों में किसी पात्र विशेष में अपनी भावनाओं को आगोपित करके ही आत्माभिव्यंजना की है।

इस प्रकार भक्ति कालीन पदों में काव्यरूप की दृष्टि से गीतिकाव्य की दो भिन्न शैलियाँ मिलती हैं। इस भिन्नता के अनुरूप पदों के प्रधानतः दो रूप हो जाते हैं। एक तो शुद्ध म्रात्माभिन्यंजक शैली के पद और दूसरे मध्यं-तरित शैली के पद । कबीर श्रीर मीरा के पदों में शुद्ध स्थात्माभिव्यंजना का रूप मिलता है और तुलसी और सूर के पदों में दोनों शैलियाँ मिलती हैं। इनके विनय के पदों में प्रथम शैली का रूप मिलता है स्त्रीर दूसरी शैली के पद उन प्रसंगों में मिलते हैं जहाँ दोनों कवियों ने अपने अपने भावों को किसी पात्र विशेष के माध्यम से श्रमिव्यक्त करने की चेष्टा की है। श्रपने भावों को श्रमीष्ट पात्रों में त्रारोपित कर जब बाहर श्रमिव्यंजना होती है, तब उसका रूप अध्यंतरित हो जाता है। तुलसी ने जैसे माता कौशल्या द्वारा और विनय के पदों को छोड़कर संपूर्ण 'स्रसागर' में अनेक पात्रों 'राधा', 'यशोदा', 'गोपियों' अप्रादि के द्वारा जो भावाभिव्यंजना सूर ने की है, वहाँ पदों की शैली श्रध्यंतरित शैली है। शुद्ध श्रात्माभिव्यंजना पद्धति पर निर्मित पदों में जहाँ हम सीघे कवि के हृदय को छू लेते हैं, वहाँ ग्रध्यंतरित शैली एक दूसरे पथ से होकर हमें कि के अपने भावों तक पहुँचाती है। इस प्रकार दोनों ही परि-स्थितियों में हमें कवि की व्यक्तिगत भावना ही प्रकाशित होती दिखाई पड़ने लगती है। अन्तर इतना अवश्य दोनों में आ जाता है कि जहाँ एक में शुद्ध प्रत्यच स्वानुभूति का अभिव्यंजन होता है, वहाँ दूसरे में कवि की स्वानुभृति त्रप्रत्यज्ञ या ऋध्यन्तरित रूप में बाहर व्यंजित होती है।

गीतिकाव्य में इस अध्यन्तरित रूप में भावाभिन्यंजना के कारण जो काव्यरूप में परिवर्तन आया है, उसके मूल कारण की छान-बीन की जाय तो हमें इन भक्त कवियों की मनोवृत्ति में ही उसका समाधान मिल जाता है। भक्ति भाव का आवरण सूर और तुलसी पर गहरा था। एक ने संख्य-भाव से आराध्यदेव की उपासना की, तो दूसरे ने मर्यादा भाव से। अतएव बाह्य श्रिमिन्यंजना में किन ने अपने को प्रथम कृष्ण्मय, राधामय, गोपीमय श्रथवा राममय बना लिया। इस प्रकार गोपी, कृष्ण, राधा, राम श्रथवा यशोदा, कौशल्या श्रादि निविध पात्रों में जब किन ने अपना श्रारोपण किया, तब सहज ही उनकी भानाभिन्यिक्त का स्वरूप श्रध्यन्तिरत हो उठा। फलतः इन पदों के रूप में श्रीर उन पदों के रूप में जहाँ किन का श्रात्मनिनेदन सीधे व्यक्तिगत रूप में प्रकट हुश्रा है, श्रथात निनय के पदों में, बहुत श्रन्तर श्रा गया। यहीं पर एक बात श्रीर जो उल्लेखनीय हो जाती है वह यह कि भिनत-भान के भेद से तुलसी श्रीर स्र के श्रध्यन्तिरत पदों में भी रूपगत भेद श्रा गया है। निद्यापित के पदों में भी श्रध्यन्तिरत रूप में भाना-भिन्यंजना का रूप मिलता है। किन्तु जहाँ स्र श्रीर तुलसी में भिनत-भान का पट सर्वत्र पड़ा हुश्रा है वहाँ निद्यापित में ऐसी बात नहीं मिली। इनके पदों की निशेषता यह है कि किन की श्रपनी सत्ता राधा श्रीर कृष्ण के प्रेम श्रीर सौन्दर्य के साथ इस प्रकार एकरूप हो गई है कि भावाभिन्यंजना में उनके श्रध्यन्तिरत शैला के पदों का रूप भी बड़ा ही श्रात्माभिन्यंजन हो उठा है।

रीतिकाल श्रौर गीतिकाच्य की चीगा धारा

संवत् १७०० के लगभग हमारे राजनीतिक त्त्रेत्र में परिवर्तन श्रारम्भ होने लगे। मुसलमानों का श्राधिपत्य घीरे-घीरे जमने लगा था श्रौर वे अपने को इसी देश का समभने लगे थे। इन्होंने कला श्रौर साहित्य की उन्नित में अपनी विशेष श्रभिरुचि का परिचय भी दिया श्रौर किवयों को श्रपने दर-बार में श्राश्रय देकर उन्हें सम्मानित भी किया। क्रमशः किवतों का सम्बन्ध द्राताश्रों के संरत्त्रण में पल्लिवत भी होने लगी श्रौर किवयों का सम्बन्ध श्रिषकांशतः इन्हीं राजदरवारों से जुड़ने लगा। परिणामतः उनकी स्वतन्त्र श्राहमा भिव्यंजना पर श्रवरोध भी श्राते गए जिससे हृदय की स्वामाविक, श्रकृतिम श्रीर सहज श्रमिव्यक्ति को उतना प्रसार न मिल सका जो पूर्वकाल में मनत-किवयों के पदों में दिखाई पड़ा। इस काल में श्रुङ्गार-रस की जितनी श्रिषक किवता हुई उसका मूल कारण भी इन्हीं विलासप्रिय शृङ्गारिक बाद-शाहों के श्राश्रय में रहना एवं संरत्न्यण पाना था। इस प्रकार मनोरंजन एवं राजरंजन के लत्न्य को लेकर रीतिकालीन किवता में श्रिषकतर किव का स्वतंत्र व्यक्तित्व स्वच्छुन्द रूप में श्रीमच्यक्त न हो सका।

एक त्रोर तो राज्याश्रय का प्रभाव श्रीर दूसरी श्रोर इस काल में संस्कृत

के रीतिकाव्य का पूरा प्रभाव पड़ा । किवयों ने रीति अर्थात् रस, अलंकार, नायिकामेद, पिंगल आदि को अपनी भावाभिव्यंजना का आधार बनाया और जो रचनाएँ प्रस्तुत की उनका वही स्वरूप था जो हम संस्कृत लच्च्या-प्रनथों में देखते हैं । ये किव लच्च्या और उदाहरण के रूप में काव्यांगों को प्रस्तुत करना अपनी अभिव्यक्ति का एकमात्र लच्च बनाने लगे।

इसी काल में एक भिन्न धारा ऐसे भी किवयों की बही जिनमें श्रात्मा-भिन्यंजना पूर्णतः मिलने पर भी उनकी रचनाएँ गीतिकाव्य की श्रेणी में नहीं रखी जा सकतीं। इन किवयों ने किवता के उस कलात्मक श्रावरण को हटाने की चेष्टा पूर्णरूप में की। शास्त्र-पद्धति पर की गई श्राभिव्यंजना को इग्होंने देय सिद्ध कर दिया, क्योंकि उससे बाह्य श्रालंकरण तो संभव है परन्तु श्राभ्यंतर सौन्दर्य का उसमें पूर्ण रूप से श्रमाव ही रह जाता है। श्रतः इन किवयों ने 'रीतिकाल' के भीतर पनप कर भी रीतिमुक्त किवता की श्रोर भुकाव दिखाया। साथ ही भाषा की लाजिएकता एवं व्यंग्यमूलक पद्धति का प्रयोग भी किया। श्रतः इनकी श्रमिव्यंजना-पद्धति रीतिबद्ध किवयों से भिन्न हो गई। जहाँ प्रथम प्रकार के मुक्तकों में कोरा चमत्कार श्रथवा कलापूर्ण रस मिला वहाँ इन किवयों के मुक्तकों में रस, पूर्णरूप में मिला। श्रस्तु रसाभिव्यंजना की दृष्टि से दोनों में पर्याप्त श्रन्तर श्रा तथा। किन्तु काव्यरूप की दृष्टि से देखने पर दोनों ही प्रकार की रचनाएँ 'मुक्तक' की श्रेणी में ही रखी जायँगी।

उपर्युक्त कथन का समाधान इस दृष्टि से भी स्वतः हो जाता है कि इसी काल में गीतिकाल्य की धारा स्वतन्त्र रूप से बहती है और 'भक्तिकाल' के पदों की रचना का प्रवाह अपने प्रतिकृत्ल वातावरण में भी अविरल प्रगतिशील होता रहता है। प्रतिकृत्ल वातावरण इस लिए कहा जाता है क्योंकि 'रीतिकाल' में दरबार तक अपनी पहुँच रखने वाले किव को ही एकमात्र सम्मान प्राप्त था और ये सम्मानित किव जब तक आश्रयदाताओं के रंजन के निमित्त अपनी वाणी का प्रयोग न करते, इन्हें बढ़ने का अवसर ही न दिया जाता। अतएव उन्मुक्त अभिव्यंजना का अपहरण करने वाले, धार्मिक असहिष्णु बादशाहों के दरबार में भक्ति भावना के पदों का निर्माण क्योंकर संभव था। अतएव 'रीतिकाल' में इन भक्त कियों की काव्य-धारा दरबारी वातावरण से बिल-कुल दूर ही रह कर प्रवाहित हुई। यही कारण है 'रीतिकाल' में वातावरण के अनुरूप जिस प्रकार के काव्यरूप को अधिक पल्लवित होने का अवसर हाथ लगा वह था कलाप्रधान 'मुक्तक' जिसके कारण गीतिकाव्य की धारा छुत तो नहीं हुई परन्तु जीगा अवस्य पड़ गई।

गीतिकाव्य की रचना इस युग में दरबारी किव के लिए एक प्रकार से श्रसंभव थी। कारण यही है कि जिस उन्मुक्त श्रात्माभिव्यंजन की श्रपेता गीतों के निर्माण से होती है, उसका अभाव रीतिवद्ध कवियों में था। हृदय के उन्मक्त प्रकाशन के लिए व्यक्तित्व का स्वातन्त्र्य परमावश्यक है जो इन दर-बारी कवियों में राज्याश्रय के कारण प्रायः दब चुका था। फलतः जब भी उन्होंने लिखा, ऐसे कलापूर्ण रूप में लिखा जिससे संपूर्ण दरबार पर उनका प्रभाव छा जाय । दूसरे, इस काल में यदि कुछ ऐसे व्यक्तित्व-प्रधान कवि हुए भी जिनकी रचना में 'रीति' की परम्परा पर चलने की प्रवृत्ति प्रायः शून्य ही थी श्रीर जिनमें श्रात्माभिव्यंजना भी पर्याप्त मात्रा में मिली, तो उनमें भी 'रीति' की हलकी सी छाया अवश्य मिली जिससे उनकी रचनाएँ भी पदों से भिन्न श्रेणी की हो गईं। 'रीतिकाल' के इस प्रकार के आत्माभिव्यंजक काव्य के रचिवता विशेष रूप से घनानन्द, रसखान, बोघा, आलम और ठाकुर हुए। उनकी कविताओं में कवि की प्रवृत्ति अन्तः प्रवृत्ति की छानबीन में अधिक रमी श्रौर श्रात्माभिव्यंजना इनमें श्रन्य कवियों की श्रपेचाकृत श्रिधिक दिखाई पडी। इनमें स्वतन्त्र श्रिमिन्यंजना की स्रोरं भी मुकाव अवश्य मिलता है स्रीर हृदय के प्रसार में इनके काव्य का महत्व भी बहुत ऊँचा उठ गया है। शास्त्र की गिनी गिनाई सूची को जिस प्रकार केशव, मतिराम, बिहारी, मंडन स्रादि कवियों ने पूर्ण करने का प्रयास किया, उसे इन स्वच्छन्द कवियों ने हेय समभ कर, हृदय के ऐसे-ऐसे व्यापारों की व्यंजना की कि इनकी कृतियों को हमें 'मुक्तक' के भीतर रखने का साहस नहीं होता। किन्तु जब 'रीतिकाल' की एक अलग बहती हुई पदों की धारा से इनकी तुलना की जाती है, तब प्रथम तो इनके रचयिता भक्तों की श्रेग्णी में नहीं श्राते । किन्तु साथ ही इनमें जितना भी भुकाव भिकत की ब्रोर दिखाई पड़ता है, उसे लेकर ये ब्रन्य रीति-कालीन कवियों से भिन्न भी ठहरते हैं। क्योंकि इन्होंने राधा कृष्ण का नाम न तो 'राधा कन्हाई के सुमिरन के बहाने' ही लिया श्रीर न श्रन्य कलाप्रधान कवियों की ही भाँ ति पग-पग पर उन्हें नायक-नायिका के रूप में ही दिखाने की इनकी प्रवृत्ति थी । इनकी कवितात्रों से प्रतीत तो ऐसा होता है कि प्रथम तो ये भी 'रीति' की सीमा के भीतर ही चल रहे थे, किन्तु जब हृदय की उन्मुक्त प्रवृत्तियों को व्यक्त न कर सके तो 'रीति' के घेरे से दूर चले गए। इस प्रकार व्यक्तिगत प्रेम को त्यागने के पश्चात इन्होंने कृष्ण श्रौर राधा की श्रोर श्रपना भुकाव दिखाया । इस दृष्टि से ये कवि पूरे भक्त नहीं बन पाते, केवल प्रेमी-नमत्त कवि ही ठहरते हैं। हाँ, विहारी, देव आदि कवियों से इनमें अन्तर इस

दृष्टि से बहुत था कि इनकी प्रवृत्ति बाद में भिक्त में लीन होती हुई दिखाई पड़ती है जहाँ बिहारी, देव आदि कोरे शृङ्कारिक ही रह जाते हैं।

श्रतएव 'रीतिकाल' के इस स्वच्छन्द वर्ग के किवयों की रचनाएँ मी 'मुक्तक' के भीतर ही गिनी जायँगी। हाँ, इनकी काव्य-धारा श्रात्माभिव्यंना के पुट से श्रपने में श्रनुभूति श्रीर कला का पूर्णतः समन्वय कर सकी है, जहाँ रीतिबद्ध मुक्तकों में यह समन्वय नहीं हो पाया है। श्रनुभृति श्रीर कला के सुन्दर समन्वय को लेकर यदि कहा जाय कि ये मुक्तक पद-शैली के निकट है श्रथवा दोनों में श्रभिन्तता है तो ऐसा भी नहीं। कारण एक यह भी है कि इन स्वच्छन्द किवयों ने श्रपनी श्रभिव्यंजना में मुक्तकों की किवत्त-सबैये की श्राती हुई परम्परा का ही श्रनुसरण किया। यदि ये किव श्रपने इन भावात्मक उद्गारों को राग-रागिनियों से युक्त पदों की शैली में ढालते तो श्रवश्य इन्हें गीतिकाव्य की श्रेणी में हम ले सकते। परन्तु ऐसी बात नहीं मिलती।

हिन्दी में विद्यापित से जो गीतिकाव्य की धारा चली थ्रा रही थी उसमें भक्त श्रीर सन्त कियों ने अपनी एक विशेष परम्परा बना ली थी। यह परम्परा थी पदों को राग-रागिनियों के आधार पर निर्मित करने की शौली। इस परम्परा को निर्गुणिये सन्तों ने भी अपनाया और उन्होंने जब दोहे लिखे तो उनकी रचना में राग रागिनियों का संकेत नहीं दिया किन्तु जब 'पद' लिखे तब राग-रागिनियों से समन्वित शैली में ही उन्होंने अभिव्यं-जना को सजाया। भक्त कियों ने तो संगीत और काव्य का योग करके ही दिखा दिया। ठीक यही बात तुलसी में भी हमें मिलती है। उन्होंने भी जब दोहे, किवन या सबैये लिखे तब उनमें राग-रागिनियों का संकेत नहीं किया, परन्तु पदों में सर्वत्र ऐसा संकेत दिया है।

श्रतएव 'रीतिकाल' में श्रात्माभिन्यं जना को प्रधानता देने वाले किवयों की रचनाएँ भी कान्यरूप की दृष्टि से 'मुक्तक' ही कहलाई जावेंगी। हाँ, मुक्तकों की श्रपनी एक विशिष्ट धारा इन किवयों ने श्रवश्य श्रलग बहाई है जो रीतिबद्ध मुक्तकों की धारा के साथ-साथ बहती है।

रीतिकाल के पद

किन्तु इस धारा से भी भिन्न उन भक्त किवयों की धारा है जिन्होंने इस रीति और कला-प्रधान काल में भी पदों की रचना कर गीतिकाव्य की अखंड परम्परा को सुरिचित रखने का पूरा प्रयास किया। ये किव हैं मुख्यरूप से नागरीदास, विश्वनाथ सिंह, अलबेलि अलि, चाचा हतवृन्दावनदास और भगवत रिक्त । इन किवयों के साथ ही इस काल में पद रचना का अधिक श्रेय स्त्रियों को भी दिया जाता है जिन्होंने बड़े मधुर पदों की रचना की । इनमें सहजोबाई, प्रतापवाला, दयावाई, जुगलिया श्रादि के नाम प्रसिद्ध हुए हैं। 'रीतिकाल' के इन किवयों एवं किवियित्रियों के पदों का श्रादर्श भिक्तिकालीन पद ही हैं। इन्होंने श्रपनी पद-रचना में श्रपनी भावना के श्रमुरूप कवीर, सूर, तुलसी, भीरा श्रादि पूर्ववर्त्तियों से ही प्रेरणा ली। श्रतएव गीतिकाव्य के विकास में इनके पदों का महत्व कुछ भी नहीं दिखाई पड़ता। यदि इनकी कुछ विशेषता है तो यही कि इनके द्वारा हमारी गीतिकाव्य-धारा प्रतिकृत परिस्थितियों में भी सुरचित बनी रही श्रीर इनके पद उस बीच की कड़ी के समान हैं जो 'भिक्तकाल' के पदों को श्राधुनिक काल से सम्बद्ध किए हुए हैं।

महाराज विश्वनाथ सिंह रामोपासक थे श्रौर पद-रचना की श्रपेत्। इन्होंने श्रिधिकतर वर्णनात्मक काव्य लिखे। इनके पदों का स्वरूप श्रिधिक प्रभावात्म-कता लिए हुए नहीं हैं—

उठो कुँवर दोउ प्रान पियारे ।

हिमरितु प्रात पाय सब मिटिंगे नमसर पसरे पुहकर तारे।। जगवन महँ निकस्यो हरिषत हिय बिचरन हेत दिवस मनियारो। विश्वनाथ यह कौतुक निरखहु रिनिमिन दसहु दिसिनि डिजियारो।।

मक्तवर नागरीदास के पदों में उनको भावकता का आभास अवश्य मिलता है। इन्होंने श्रीकृष्ण के प्रति अपने भिक्तपूर्ण पदों की रचना की जिनमें सरसता पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हुई:—

जो मेरे तन होते दोय।

में काहू तें कुछ नहिं कहतो, मोते कछु कहतो नहिं कोय।।

एक ज तन हरि विमुखनि के संग रहतो देस बिदेस।

बिविध माँ ति के जग दुख मुख जह नहीं, भिनत लवलेस।।

एक ज तन सतसंग, रँग-रँगि, रहतो ऋति मुख पूर।

जनम सफल कर लेतो बज बिस, जह बज जीवन मूर।।

द्वै तन बिन द्वै काज न ह्वै हैं, ऋायु मु छिन-छिन छोजै।

नागरिदास एक तन ते ऋब, कहों कहा करि लोजै।। २३।।

ऋलबेलि ऋलि को संगीत शास्त्र का ज्ञान था, ऋतएव उनकी 'समय

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, रा० च० शु० पृ० ४१३।

२. ब्रजमाधुरीसार, सम्पा० वियोगीहरि, सं० १६८०।

प्रवंघ पदावली' में राग-रागिनियों के आधार पर पद रचना बड़े संगोतात्मक ढंग से हुई है। किन्तु रूप की दृष्टि से इनके पदों का महत्व अधिक नहीं। इसी प्रकार चाचा हृतवृन्दावनदास ने लीला-विषयक पदों की रचना अधिक की जिनमें 'मनिहारी लीला',—'योगिनीलीला', बीखावारी लीला' प्रसिद्ध हैं। ये पद राग-रागिनियों के आधार पर रचे गए हैं किन्तु वर्णनात्मकता इनमें अधिक होने के कारण पदों की दृष्टि से इनमें भी कोई विकास नहीं दिखाई पड़ता।

'रीतिकाल' में कवियित्रियों में सहजोबाई के पद भाव की दृष्टि से सुन्दर हुए । इनके गुरु महात्मा चरनदास थे, अतएव संतों के थोग की संपूर्ण बातें इनके पदों में नियोजित हुई । साथ ही इनका प्रेमपूर्ण हृदय दूसरी ओर बड़े ही भावात्मक रूप में अभिन्यक्त हुआ है।

भया हरि रस पी मतवारा।

श्राठ पहर भूमत ही बीतै, गर दिया सब भारा।।
हँगल पिंगला ऊपर पहुँचे, सुखमन पाठ उधारा।
पीवन लागे सुधारस जबही, दुर्जन पड़ी बिडारा।।
गंग जमन बिच श्रासन मारयो, चमक-चमक चमकारा।
भँवर गुफा में हैं बैठे, देख्यो श्रिषक उजारा।।
चरनदास किर्पा सूँ सहजो, भरम करम हुए छु।रा।

किन्तु जहाँ कहीं भाव किसी योग-साधना का ऋार नहीं मुके हैं, वहाँ पद भी बड़े सरस श्रीर संगीतात्मक रूप में श्रिभिव्यंजित हो सके हैं:—

मुकुट लटक श्रटकी मन माहीं।

नृत तन नटवर मदन मोहन मनोहर, कुएडल भलक पलक विश्वराई !।
नाक बुलाक हलत मुक्ताहल, होट मटक गित भोंह चलाई !
हुमुक हुमुक पग धरत धरनि पर, बाँह उठाय करत चतुराई !।
भुनक भुनक नूपुर भनकारत, तताथेई थेई रीभ रिभाई !
चरन दास सहजो हिए अन्तर, भवन करौ जिन रहौ सहाई !। १ !
- 'सहज प्रकाश' पृ० ५६ !

उपर्युक्त चर्चा से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि विकास की दृष्टि से 'रीतिकाल' के इन पद-रचयिताओं ने गीतिकाल्य को कोई ऐसा नवीन तत्व

सहजोबाई की बानी—सहजप्रकाश जीवन चरित्र सहित—बैल्वेडियर प्रेस, इलाहाबाद—सन् १९१३ पृष्ठ ५६.

नहीं दिया, जो परंपरागत श्राती हुई पद-रचना-शैली से भिन्न दिखाई पड़ता। इस काल में यदि संतों की परंपरा पर पद निर्मित हुए तो उनमें योग साधना पर श्रिषक दृष्टि रखी गई श्रीर यदि भक्तों की शैली पर पद रचना हुई तो श्रात्मिनवेदन श्रीर लीलाविषयक पदों में या तो सूर, मीरा श्रादि कवियों की भावाभिव्यंजना का रूप मिला, या बहुत ही साधारण रूप में भावाभिव्यंजना हुई, जिनका भाषा, भाव श्रीर श्रिभिव्यंजना तीनों ही दृष्टि से कोई महत्व नहीं दिखाई पड़ा।

भारतेन्दु युग और गीतिकान्य का पुनरुद्धार

'मारतेन्दु युग' में आकर पदों की जीए पड़ती हुई धारा पुनः सजीव ही नहीं हुई, प्रत्युत उसमें प्रेरणा के नवीन स्रोत से नवजीवन भी पड़ गया। इसका समस्त श्रेय स्वयं भारतेन्दु जी को ही है जिन्होंने ऐसे संक्रान्तिकाल में, जब देश की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक और आर्थिक स्थितियाँ असन्तोषजसक हो रही थीं — आकर जीवन और काव्य दोनों की सेवा की।

इस काल तक पहुँचते-पहुँचते भारत पर अंग्रेजों का राज्य स्थापित हो चुका था। अंग्रेजों के समर्क में आकर भारतवासी न केवल उनकी भाषा से आकर्षित हो रहे थे, अपितु उनकी विचारधारा एवं आचार में भी वहीं से प्रेरणा मिलती हुई दिखाई पड़ी। कमशः भारतीय संस्कृति पर विनाशकारी प्रभाव पड़ने लगे थे। ईसाई पादियों के व्यवहार ने धार्मिक असन्तोष को जन्म दे दिया था। हिन्दू समाज दूसरी और कहरपन्थी भी बनता चला जा रहा था। तीसरी ओर हिन्दी के प्रति अस्व भी बढ़ती जा रही थी। ऐसी शोचनीय परिस्थित में भारतेन्दु का प्रायुर्भाव वस्तुतः सभी दृष्टियों से हितकारी सिद्ध हुआ। उन्होंने न केवल देश प्रत्युत साहित्य की उन्नित का भार भी अपने ऊपर लिया और जिन परिस्थितियों के बीच से होकर उनका काव्य निर्मित हुआ उसमें काल की सम्पूर्ण भलक विद्यमान मिली।

'भारतेन्दु' के युग से ही दूसरी श्रोर राजनीतिक चेतना का स्फरण भी होता हुश्रा दिखाई पड़ता है। ज्यों ज्यों देशवासियों की श्राँखें खुलती गईं उन्होंने वास्तविकता का श्रनुभव भी किया। देश की श्रवस्था पर उन्हें जोभ हुश्रा श्रौर इसी समय से देश के महानुभावों ने सुधार का काम श्रपने हाथों ले लिया। ब्रह्मसमाज, श्रार्यसमाज श्रादि ने भारतीय संस्कृति के लिये गुस्तर कार्य श्रारम्भ कर दिए। जँवता हुश्रा देश कुछ कुछ सचेत भी होंने लगा श्रीर कांग्रेस की स्थापना के बाद तो देश की परतन्त्रता भारतवासी न देख सके। देश-भक्ति का स्वर भी यहीं से गूँज उठा।

ऐसी परिस्थिति में भारतेन्दु का प्रादुर्भाव हुन्ना, श्रतएव इन्हीं परिस्थितियों के श्रनुरूप मीतिकाव्य में परिवर्तन भी श्राते गए। राजनीतिक एवं सामाजिक परिस्थितियों के श्रनुरूप ही उनके विचारों एवं भावों में परिवर्तन हुए श्रौर इन्हीं परिवर्तनों के श्रनुरूप श्रीभव्यक्ति में भी नवीन तत्वों का समावेश हुन्ना। इन्हीं नवीन तत्वों के योग से गीतिकाव्य की जीए पड़ती हुई धारा एक बार फिर से तरङ्गायित हा उठी। श्रतएव गीतिकाव्य के पुनरहार एवं विकास में भारतेन्द्र बाबू का एक निश्चित स्थान हो जाता है।

भारतेन्द्रु ने सर्वप्रथम अपने नाटकों में गीतों की रचना की। ये गीत प्रमुखतया 'वद्यासुन्दर', 'वैदिकी हिंसा न भवति', 'मुद्राराच्चस', 'सत्यहरि-रचन्द्र', 'कर्पूरमंजरी', 'चन्द्रावली', 'भारतदुर्दशा', 'नीलदेवी', 'दुर्लभ-बन्धु', 'सतीप्रलाप' और 'भारतजननी' नामक नाटकों के अन्तर्गत आए हैं।

'विद्यासुन्दर' नाटक में जिन शृङ्गारिक पदों की रचना हुई है उनमें जिन पदों की रचना लोकगीतों के आधार पर हुई है, उन्हीं से हमें गीति-काव्य के विकासोन्मुख होने की सूचना मिलने लगती है। साथ ही इन गीतों से उसके व्यापक चेत्र एवं स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के लच्च भी दृष्टिगोचर होने लगते हैं। लोकगीतों की 'उमरी' शैली का एक गीत देखिये:—

मेरे तन त्राति बाढ़ी विरह पीर, श्रव नहिं सहि जाई हो। श्रव कोऊ उपाय मोहि नहिं लखाय, दुख कासों कहीं कुछ कहि न जाय।। मनहीं मैं विरह की श्रागिनि बरें धूँश्रॉ न दिखाई हो। दईमारी लाज बैरिन सी श्राज, कहो श्रावत मेरे कौन काज।। पिय बिन मेरो जियरा तड़पै, कुछ नाहिं बसाई हो।

प्रस्तुत गीत में 'भिक्त काल' की पद शैलों से भिन्न गीतों की स्वतन्त्र शैली है; श्रीर इस शैली में भी लोकगीतों के ढड़ा पर भावाभिन्यंजना भारतेन्द्र की निजी मौलिकता है। इन्हीं गीतों से गीतिकान्य चेत्र में कान्यरूप की दृष्टि से विकास का श्रारम्भ होता है। 'कपूरमञ्जरी' में भी उन्होंने इसी शैली के गीत रचे हैं। र

१. भारतेन्दु प्रन्थावली, भाग १, विद्यासुन्दर पृ० १८। संपा० ब्रजरत्नदास । सं० २००७.

र. भा० ग्रं० पृ० ३८३. (भाग १)।

'विद्यासुन्दर' के पश्चात् हास्यरस का नाटक 'वैदिकी हिंसा न भवति', आता है। इसके अन्तर्गत आए पदों का महत्व रूप की दृष्टि से तो नहीं, परन्तु नवीन भावों के गुम्फन में अवश्य है। मांस-भच्चण, मदिरापान आदि दुर्व्यवसनों पर किव ने कठोर व्यंग्य किये हैं। 'परन्तु 'मुद्राराच्चस' में भिक्त-कालीन पदों के समान पद-रचना हुई है। 'चन्द्रावली नाटिका' तो श्रङ्कार रस के पदों से आद्यन्त पूर्ण हैं। ये पद भावाभिव्यंजना की दृष्टि से बड़े ही सरस और भावात्मक हैं। किन्तु सूर के पदों की ही भाँति इनकी रचना हुई है। अतः काव्यरूप इनका मिक्तकालीन पदों जैसा ही है:—

मन की कासों पीर सुनाऊँ।
वकनो वृथा श्रीर पत लोनी सबै चवाई गाऊँ।।
कठिन दरद कोऊ निह हरिहै धरिहै उलटो नाऊँ।
यह तो जो जानै सोइ जानै क्योंकरि प्रगट जनाऊँ।।
रोम रोम प्रति नैन श्रवन मन केहि धुनि रूप लखाऊँ।
विना सुजान शिरोमनि री केहि हियरो काढ़ि दिखाऊँ।।
मरिमन सिखन वियोग-दुखिन क्यों कहि निज दसा रोश्राऊँ।
हरीचन्द्र पिय मिले तो पग पिर गहि पटुका समभाऊँ।।

—पृ० ४६३ ।

श्रमी तक जिन नाटकों की चर्चा हुई उनमें भारतेन्द्र ने श्रधिकतर शृंगारस के गीतों का ही निर्माण किया। िकन्तु सं०१६३३ में 'भारतदुर्दशा' की रचना द्वारा भारत के श्रतीत वैभव को याद कर जिन गीतों का उन्होंने निर्माण किया उनमें करुणा, विवशता, जोभ एवं पश्चाताप के भावों का गुम्फन हुआ। देश की समकालीन परिस्थितियों के अनुरूप उनकी भावधारा दूसरी ही श्रोर उन्हुख हुई और किव का सच्चा क्रन्दन इन गीतों में हमें सुनाई पड़ा।

रोवहु सब मिलिके आवहु भारत भाई।
हा हा! भारत दुर्दशा न देखि जाई।। प्रुव।।
सबके पहिले जेहि ईश्वर धन बल दीनो।
सबके पहिले जेहि सभ्य बिधाता कीनो।।
सबके पहिले जो रूप रंग रस - भीनो।
सबके पहिले विद्याफल जिन गहि लीनो।।

१. मा० ३० पृ० ७२ (माग १)।

श्चव सबके पीछे सोई परत लखाई। हा हा! भारत दुर्दशा देखी न जाई।।

--भारतदुर्दशा- पृ० ४६६ ।

प्रस्तुत गीत में विषय श्रीर भाव के परिवर्तन के साथ काव्यरूप में जो परिवर्तन दिखाई पड़ा, वह 'लावनी' के ढंग पर पुनरावृत्ति की शैली की उद्भावना में ही है, जो भारतेन्दु के श्रिधकांश गीतों में प्राप्त होता है। 'भारत-दुर्दशा' के पश्चात् हम 'नीलदेवी' के गीतों में करुण भावों की व्यंजना बड़े ही मार्मिक रूप में होती हुई पाते हैं। जहाँ कहीं किव भगवान को याद कर श्रात्मनिवेदन करता है वहाँ उसकी भावना देश के कल्याण निमित्त बड़ी हार्दिकता लिए हुए प्रकट होती है:—

कहाँ करुणानिधि केशव सोए।
जागत नेक न जदिप बहुत विधि भारतवासी रोए।
इक दिन वह हो जब तुम छिन निह भारत हित बिसराए।।
इतके पशु गज को स्त्रारत लिख स्त्राद्धर प्यादे भाए।
— 'नीलदेवी' भारतेन्द्र प्रन्थावली पृ० ५३६।

प्रस्तुत पद से भाव की परिधि के विस्तृत होने का तो हमें पूरा आभास मिल जाता है, किन्तु काव्यरूप में कोई ऐसा परिवर्तन नहीं मिलता जो भक्ति-कालीन पदों से विशिष्टता लिए हुए हो । अतएव इन गीतों का महत्व भाव-प्रसर्ण की दृष्टि से ही अधिक माना जाता है । प्रस्तुत नाटक के अन्तर्गत जहाँ श्रङ्कार प्रधान गीत आए हैं, उनमें अवश्य रूप का विकास हुआ है । यहाँ भाषा में भी भावानुकूल परिवर्तन हुआ है और लोकगीतों से काव्यरूप प्रेरित है:—

हाँ, मोसे सेजिया चढ़िल निहं जाई हो,

पिय बिनु साँपिन सी डसै बिरह रैन।
छिन छिन बढ़त बिथा तन सजनी,

कटत न किटन वियोग की रजनी।।
बिनु हिर ग्रिति ग्राकुलाई हो,

--भा० ग्रं० पृष्ठ ५४३।

नाटकों के श्रन्तर्गत रचे हुए गीतों के पश्चात् हम भारतेन्द्र के उन पदों पर श्राते हैं, जिनकी रचना उन्होंने स्वतन्त्र रूप से की। इन पदों में कुछ तो भक्तिप्रधान है, कुछ श्रङ्कारिक। भक्तिप्रधान पदों में श्राराध्यदेव का गुणगान, उनके प्रति श्रात्मनिवेदन श्रीर लीला-विषयक पदों की रचना की है। भगवान की स्मरण करते हुए इन्होंने स्थान-स्थान पर भारत की अवस्था पर दया एव कृपादृष्टि की भिन्ना माँगी है। साथ ही इन पदों में किव की भावना एक ओर तो वैष्णव भक्तों की सी है और दूसरी ओर कबीर, दारू आदि संत किवयों के समान वैराग्य-प्रधान भी हो गई है। 'रीतिकाल' के पदों में भावाभिन्यंजना उन्मुक्त रूप में होती हुई नहीं दिखाई पड़ी; किन्तु भारतेन्दु के पदों में पुनः भिक्तकालीन स्वच्छन्द भावाभिन्यंजना का रूप दिखाई पड़ा। अस्तु इन पदों में रूप की दृष्टि से विकास तो नहीं हुआ, किन्तु भावाभिन्यंजना स्वच्छन्द पथ से होकर अवश्य निकली। 'विनय प्रेम पचासा', में भारतेन्दु ने विनय के पद संकलित किये जिनपर सूर आदि भक्त किवयों को छाया स्पष्ट है। ऐसे पदों में किव का आत्मनिवेदन शुद्ध आत्माभिन्यंजक शैली में है:—

प्रभु मैं सेवक निमक-हराम।
खाइ खाइ के महा मुटेहों करिहों कळू न काम।
बात बनेहों लम्बी-चौड़ा बैठ्यो बैठ्यो धाम।
तिनहु नाहि इत उत सरकेहों रहिहों बन्यो गुलाम।
नाम बेचिहों तुमरो करि करि उलटो श्रघ के काम।
'हरिचंद' ऐसन के पालक तुमहि एक धनश्याम।।१३।।

ऐसे पदों की रचना अन्यत्र संग्रहों में मिलती है जिनमें 'प्रेम मिलका', 'प्रेमपललाप', प्रेमफलवारी', 'रामसंग्रह' के दैन्य भाव के पद उल्लेखनीय है। जहाँ भारतेन्द्र ने संसार की खणभंगुरता की स्रोर लच्य कर पदों की रचना की है, वहाँ काव्यरूप संत किवयों के पदों के समान है:—

साँभ सबेरे पंछी सब क्या कहते हैं कुछ तेरा है। हम सब इक दिन उड़ जायेंगे यह दिन चार बसेरा है।।

—प्रेम प्रलाप, पृष्ठ २६६,३००।

×

शृङ्गारिक पदों का श्रमाव इनकी रचना में हो ऐसी बात नहीं। भारतेन्दु ने बड़े ही सरस शृंगार रस के पदों का निर्माण किया जिनमें कभी-कभी

विनय प्रेमपचासा, 'भा० प्रत्थावली', भाग २, पृष्ठ ५४२ ।

रीतिकालीन शृंगारिक भावना भलक उठती है, किन्तु अधिकांश पदों में सूर का प्रभाव स्पष्ट है। इन पदों में भक्तिकाल के पदों की ही भाँ ति अध्यंतरित भाव की स्थिति भी है। कवि गोपी अथवा राधा में अपना आरोपण कर अध्यंतरित रूप में भावाभिव्यंजना करता है।

शृङ्कारिक पदों में भारतेन्दु ने होली के प्रसंग को लेकर कुछ ऐसे पदों का निर्माण किया जिनमें वर्णन का आग्रह है, किन्तु उनकी रचना में सर्वथा मौलिकता इस दृष्टि से है कि किय ने कभी तो 'लावनी' के ढंग पर भावाभि-व्यंजना की है, तो कभी उर्दू की 'गजल' के ढंग पर । पदों में ऐसा पुट पहले यदि कहीं दिखाई पड़ा तो वह खुसरों के पदों में जिन्होंने उर्दू के ढंग पर कुछ गजलें लिखीं। किन्तु 'लावनी' के ढंग पर पहले पहल भारतेन्दु ने ही पदों का निर्माण किया। गीतिकाव्य में काव्यरूप की दृष्टि से यह नवीन पग कहा जायगा। 'मधु मुकुल' में 'होली को लावनी' 'होली की गजल', ऐसे पद हैं:—

इत मोहन प्यारे उत श्री राधा प्यारी । वृन्दाबन खेलत फाग बड़ी छुबि भारी ।।धृ०।। सब ग्वाल बाल मिलि डफ कर लिए बजावें। इत सखियाँ हरि को मीठी गारी गावें।। पचरंग श्रवीर गुलाल कपूर उडावें।

×
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४
 ४

— मधुमुकुल, होली की लावनी, पृष्ठ ४२१। होली की गज़ल में किन की शैली बिलकुल उर्दूपन से पूर्ण है:— गले मुफ्तको लगा लो ए मेरे दिलदार होली में।

> बुक्ते दिल की लगी मेरी भी तो ऐ यार होली में !! नहीं यह है गुलाले मुर्ख उड़ता हर जगह प्यारे ! ये स्राशिक की है उमड़ी स्राहे स्रातिशबार होली में !!

> > - मधुमुकुल पृष्ठ ४२२।

भारतेन्दु के पश्चात् उनके किव-समाज द्वारा निर्मित गीतों पर जब हम दृष्टि डालते हैं तब उनमें काव्यरूप की दृष्टि से प्रायः वही बातें हमें दिखाई पड़ती हैं, जिनका निर्देश हम भारतेन्दु के गीतिकाव्य की चर्चा करते हुए अभी तक देख रहे थे। इन किवयों में अभिकादत्तव्यास, प्रतापनारायण मिश्र, प्रेमधन, राधाचुरणगोस्वामी, बालमुकुन्दगुप्त प्रसिद्ध हुए। इन्होंने भक्तिपूर्ण पदों की रचना भक्तिकालीन पदों के अनुरूप ही की और विशेष रूप से इनका भुकाव जिस ओर दिखाई पड़ा वह या सामाजिक कविता का निर्माण । अतएव समय की प्रचलित संकुचित भावनाओं, रूढ़ियों एवं जातिगत पाखंडों को लेकर इन्होंने कविता की । इस प्रकार समाज सुधार एवं अन्यान्य समस्याओं को लेकर चलने के कारण इनकी कविता का रूप अधिकांशतः मुक्तकों का हो गया । कारण यह कि अन्यान्य समस्याओं को लेकर भावाभिव्यंजना जब भी हुई उसमें इतिवृत्तात्मकता का पुट घन होता गया । इसी इतिवृत्तात्मकता के आग्रह के कारण एक तो इनकी अभिव्यंजना में वर्णनात्मकता के पुट का आधिक्य हो गया, दूसरे कला पह्न को आधात भी पहुँचा । कविता में यथार्थ का पुट इतना भर गया कि भावों में रूखापन आ गया और गीतात्मकता को धक्का पहुँचा ।

'भारतेन्तु युग' संक्रान्ति का काल था। पुरानी परिपाटी एवं भावों की अवहेलना और नवीन विचारधारा की अभ्यर्थना हो रही थी। राजनीतिक, सामाजिक एवं आर्थिक परिस्थियों में उलट फेर हो रहे थे। ऐसी स्थिति में गीतिकाव्य रूप की दृष्टि से उतना विकास न कर पाया जितना भाव एवं विचार की दृष्टि से। किन्तु विलकुल यही कह देना भी संगत नहीं कि गीतिकाव्य इस काल में कोई विकास न कर पाया। भारतेन्दु के पदों में जो सबसे विशिष्ट गुर्ण दिखाई पड़ा, वह है गीतात्मक उद्रेक (lyrical outburst)। यह तत्व करुण प्रसंगों में तो बड़े ही तीब रूप में विद्यमान है। 'कहाँ करुणानिधि केसव सोए' में दृदय का सचा उद्गार अभिव्यक्त हुआ। यही बात कुछ प्रेमपरक गीतों में भी दिखाई दी। भक्ति के पढ़ों में तो आत्माभिव्यंजना का वही रूप मिलता है जो 'भक्तिकाल' में दिखाई पड़ा, किन्तु 'ऐसे कहेंगे सबै नीर भरी, प्यारे हरीचन्द को कथा रह जायमी'—यह भाव कविता में विलकुल नवीन दिखाई पड़ा। किन का इस प्रकार अपने विषय में बहुत कुछ सुना चलना, आत्माभिव्यंजना की दृष्टि से एक नवीन तत्व गीतिकाव्य में नियोजित हुआ।

'भारतेन्दु युग' में काव्य श्रीर जीवन का घनिष्ट सम्बन्ध स्थापित हुन्ना, जिससे उनके पदों में रूप की दृष्टि से एक नया विकास हुन्ना। लोकगीतों के माधुर्य की परख कर, उनसे प्रेरणा भारतेन्द्र को इसी कारण मिल सकी श्रीर पदों में 'बरवा', 'लावनी', 'उमरी' श्रादि की शैली का योग काव्यरूप की दृष्टि से बिलकुल नवीन प्रयास सिद्ध हुन्ना। इसी प्रकार दूसरी श्रोर बाह्यप्रभाव के श्रनुरूप गजलों की रचना मी काव्यक्तेत्र में नवीन बात दिखाई पड़ीं।

श्रस्तु भारतेन्दु के गीतों का महत्व उनके युग में बहुत ऊँचा हो जाता है। उनके पदों ने गीतिकाव्य को एक नवीन दिशा की श्रोर उन्सुख किया श्रोर भारतेन्दु तथा उनके किन समाज ने प्राचीन काल से श्राती हुई गीति काव्य की परम्परा को श्रम्तुएण रखने हुए उसमें व्यापक भावना का गुम्फन भी किया। इसीलिए हम इस युग को गीतिकाव्य के विकास की दिशे से पुनरदार-काल भी कह सकते हैं।

द्विवेदी युग श्रौर गीतिकाव्य का स्वरूप परिवर्तन

'भारतेन्दु युग' के पश्चात् हम एक नवीन शताब्दी के निकट पहुँच जाते हैं जो बीसवीं शताब्दी कहलाती है। क्या पश्चात्य श्रीर क्या पूर्व, सभी देशों में इस युग का महत्व साहित्यिक, राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक दृष्टियों से बहुत कुछ है। देश की समग्र परिस्थितियों में जिस हलचल का सूत्रपात 'भारतेन्दु युग' में हो चुका था, उसका विकास भी इसी काल से होना श्रारम्भ हो गया। ऐसे समय में जब राजनीतिक, सामाजिक श्रीर धार्मिक च्रेत्र में श्रसंगतियाँ प्रादुर्भूत होकर विकासोन्मुख हो रही थीं, महावीर-प्रसाद द्विवेदी ने काव्यचेत्र में पदार्पण किया।

भारतेन्द्र काल के श्रन्तिम दिनों से ही काव्य की भाषा के सम्बन्ध में वादिवाद छिड़ चुका था श्रीर स्वयं भारतेन्द्र ने खड़ी बोली में गीतिकाव्य की रचना भी की थी, किन्तु वे उसे किवता के लिये श्रनिवार्य भाषा मानने को प्रस्तुत न थे। उनके पश्चात् एक श्रीर श्रीधर पाठक, 'एकान्तवासी योगी' को लेकर काव्यचेत्र में श्राये उसकी रचना उन्होंने खड़ी बोली में 'लावनी' के ढंग पर की, दूसरी श्रोर 'हरिश्रोधजी' उर्दू के ढंग पर श्रीर साथ ही संस्कृत गर्मित भाषा एवं छन्दों को लेकर नवीन ढंग पर श्रपनी रचनाएँ प्रस्तुत कर रहे थे। खड़ी बोली की इन रचनाश्रों द्वारा यह सिद्ध होता जा रहा था कि वह काव्याभिव्यक्ति का सफल माध्यम बन सकती है। केवल वादिववाद को शान्त करने की श्रावश्यकता थी जो महावीर प्रसाद द्विवेदी की 'सरस्वती' पित्रका द्वारा पूर्ण हुई।

भाषा के प्रश्न को हल करने के प्रयास में द्विवेदी जी सफल तो अवश्य हुए, किन्तु प्रयोग काल होने के कारण इस युग के प्रथम उत्थान में जिस प्रकार की किवताएँ हुई उनमें काव्यरूप की दृष्टि से गीतिकाव्य के कोई भी तत्व न दिखाई पड़े । इसका सबसे प्रधान कारण था भाषा का सूद्म भावा-भिव्यंजना के लिए सदाम न होगा। खड़ी बोली गद्य-रचना का माध्यम होने के कारण जब पद्य-रचना में प्रयुक्त होने लगी, तब एक श्रोर तो किवता में गद्यात्मकता का प्राधान्य हो चला श्रोर दूसरी श्रोर जब द्विवेदीजी ने उसमें संस्कृत के कृतों का प्रयोग करना श्रारम्म कर दिया, तब उसमें श्रामिव्यक्ति की सहज कोमलता का श्रामाव श्रा गया। किवता में विषय-निर्वाचन को यदि देखें तो ऐसा प्रतीत होता है मानो इस काल के किवयों ने पद्य में निबन्ध रचने के लिए विषयों का निर्वाचन किया। विषय ऐसे हैं जिनके द्वारा किव ने केवल उपदेश ही दिये हैं, न कि उनके द्वारा कोमल मावामिव्यंजना की। इनमें 'श्रासा', 'सन्तोष', 'प्रन्थकार लच्चण', 'प्रन्थ गुणगान', कुळ उल्लेखनीय विषय हैं। प्रन्थकार के लच्चण, पर किव की उक्ति बड़ी इतिकृत्तात्मक शैली में हैं:—

शब्द शास्त्र है किसका नाम ।
इस भगड़े से जिन्हें न काम ॥
नहीं विराम चिह्न तक रखना जिन लोगों को आता है ।
इधर-उधर से जोर बटोर ,
लिखते हैं वे ही पूरे प्रन्थकार कहलाते हैं । '

खड़ी बोली में भाषागत परिमार्जन के ध्येय से संस्कृत पदावली एवं कृत्तों का प्रयोग भी द्विवेदी जी ने किया :--

> कलित मोतिन मञ्जु प्रकाशिका । लित बेसर बेस सुनासिका ।। छिब सुहाति असीम प्रहंसिनी । मिलाते कटि वधू संगहासिनी ।। १

इन कविताओं के रूप को देखकर भाषित यही होता है कि इस युग के उपकरण गीतिकाव्य के लिये अपर्याप्त थे, न तो इनमें छन्दों की संगीतात्मकता ही थी और न भाषा संस्कृत की समासयुक्त पदावली के सौन्दर्य को सुरित्तित रखने में सत्तम थी। दूसरे विषय-निर्वाचन भी गीतिकाव्यात्मक उद्रेक के अनुकूल न था।

यों तो इसी समय से बँगला का प्रभाव हिन्दी काव्यच्चेत्र पर भी पड़ रहा था श्रौर द्विवेदीजी ने काव्यच्चेत्र में छन्दों के बन्धन को श्रस्वीकार करने के कारण श्रमित्राच्य छन्द को भी हिन्दी कविता में प्रयुक्त करना श्रारम्भ कर

१. सरस्वती, श्रगस्त १६०१।

२. कविता कलाप ८६, पृ० ८६, म० प्र० द्विवेदी ।

दिया था, किन्तु इन रचनात्रों में न तो बँगला की कोमलकान्त पदावली ही यी त्रौर न उसकी सरसता ही त्रा सकी। वस्तुतः यह प्रयोग काल था, जिसमें द्विवेदीजी ने खड़ी बोली को सशक्त करने के लिए हर प्रकार के नवीन प्रयोग किये। इन प्रयोगों के लिये द्विवेदीजी ने देश की परिस्थितियों का चित्रण श्रुपने काव्य में उतना न किया जितना अपेचित था। एक अच्छे निबन्धकार होने के नाते तथा काव्यचेत्र में अनेक प्रकार से संशोधन की कामना के फलस्वरूप ऐसे ही विषयों को उन्होंने प्रमुखता दी जिसमें काव्य-निर्माण की श्रोर लोगों की प्रेरणा हो तथा अनेक उपदेशात्मक विषयों को उन्होंने अपनाया। 'भारतेन्दु युग' में श्रुंगार रस के पदों की रचना प्रचुरता के साथ हुई और मनोमावों के चित्रण में उस काल के कियों को सफलता भी बहुत मिली। किन्तु द्विवेदीजी ने आते ही काव्यचेत्र से श्रुङ्गाररस को एक प्रकार से बहिष्कृत सा कर दिया। फलतः स्वच्छन्द भावाभिव्यंजना पर प्रतिवन्ध लगाने के कारण गीतिकाव्य का विकास 'द्विवेदी युग' के प्रथम उत्थान काल में न हो सका। किव अधिकांशतः बाह्यार्थ-निरूपण ही करते रह गये—स्वानुभूति के उन्युक्त अभिव्यंजन को अवसर ही न दिया जा सका।

द्विवेदीजी जहाँ किवता के संशोधन की चिन्ता में लगे रहे वहाँ उनके समकालीन किवयों ने देश की परिस्थितियों एवं भावनाओं का चित्रण कर अपनी व्यापक भावना का दिग्दर्शन भी अवश्य कराया। इन किवयों में श्रीधर पाठक, हरिश्रोध, गुप्तजी, नाथ्रामशंकर शर्मा, गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही', रामचिरत उपाध्याय और लोचनप्रसाद पांडेय, सुख्य थे। इन सभी किवयों की रचनाओं में देश की सामाजिक कुरीतियों, विधवाओं की दयनीय दशा, बालविवाह आदि का वर्णन एवं समाजगत अन्धविधास तथा धार्मिक देष का चित्रण मिलता है। साथ ही इन किवयों की रचनाओं में देशमिक के भाव 'भारतेन्दु युग' से अधिक व्यापक रूप में दिखाई पड़े। कभी इन्होंने भारत की समकालीन परिस्थितियों पर आँसू बहाए:—

जगत ने जिसके पद थे छुए, देश ऋगी जिसके हुए। लिलत लाम कला सब थी जहाँ वह हरे! ग्रब मारत है कहाँ ?।। ' कभी सामाजिक कुरीतियों पर इन्होंने सोभ प्रगट किया:—

१. प्राचीन भारत, मैथिलीशरण गुप्त, सरस्वती, खं० ११, सं० १, सन् १६१०।

बाल विवाह विशाल जाल रच पाप कमाया । ब्रह्मचर्य ब्रत काल वृथा विपरीत गँवाया ॥ श्रवला ने चुपचाप उठाय पछाड़ा मुफ्को । बेटा जनकर बाप बनाय बिगाड़ा मुफ्को ॥ १

इसी प्रकार श्रञ्जूतों श्रौर किसानों की गिरी हुई श्रवस्था पर कियों ने श्रपने भाव प्रकट किए। मातृभूमि के वर्णन में किव के श्रिभमान भरे भावों का प्रदर्शन हुआ श्रौर स्वदेश के प्रति प्रेम के भाव तीव रूप में प्रकट हुए। साथ ही किसानों की दयनीय दशा को देख जमींदारों पर श्राक्रोश भी इन्होंने प्रकट किया। ऐसी किविताश्रों में श्राशा के भाव भी उसी प्रकार भरे गए हैं जिस प्रकार समाज में श्राशा के ही बल पर लोग देश के लिये श्रात्मविल-दान के लिये प्रस्तुत हो रहे थे। श्राश्य यह कि समय को जिस संघटन एवं एकता की श्रावश्यकता थी उसी के श्रानुरूप भावों को किवता में भरने का प्रयास इन किवयों ने किया। सन् १६१४ से पूर्व जैसी हमारो सामाजिक, राजनीतिक एवं श्रार्थिक स्थिति थी सभी का यथातथ्य चित्रण भी इन किवयों ने किया।

द्विवेदीजों के इन सहयोगी किवयों की किवता के रूप पर यदि विचार किया जाय तो हमें उस पर द्विवेदीजी की शैली का प्रभाव ही अधिक दिखाई पड़ता है। यह प्रभाव आरम्भ में अधिक पारिलक्षित हुआ, जब उन्हीं के समान किवयों ने संस्कृतगर्भित शैली में किवताएँ रचीं। देवीप्रसाद 'पूर्ण' की किवता का एक उदाहरण लीजिये:—

प्रतिनिधे खल काल कराल के, कुटिल क्रूर भयानक पातकी। अतिविलज्ञ् है तब दुष्किया, अश्च मृत्यु अरे अधमाधम।।

इसी प्रकार अन्य किवयों ने भी भावाभिन्यंजना में संस्कृत की पदावली का प्रयोग किया जिसमें न तो संगीतात्मक मिलती है और न भावात्मकता जो इनको गीतिकान्य का रूप दे पाती । खड़ी बोली के इस प्रयोग काल में संस्कृत की ऐसी समासयुक्त पदावली से किवता का रूप बहुत ही रूखा और नीरस हो गया। कभी-कभी तो संस्कृत के वृत्तों का प्रयोग हुआ जिससे भाषा दूसरी और छन्द दूसरे होने के कारण किवता में एक प्रकार का असन्तुलन उत्पन्न हो गया। कलतः काव्यरूप की दृष्टि से 'द्विवेदी युग' के इस प्रयम

नाथूराम शंकर शर्मा, सरस्वती, खं० ११, सं० ३, सन् १६१०।

२. सरस्वती खं० ५, सं० ४, सन् १६०४।

उत्थान काल की किवता मुक्तक के ही अन्तर्गत परिगणित की जाती है और 'भारतेन्दु युग' से चली आती हुई गीतिकाव्य की धारा आगे चल कर इसी काल के द्वितीय उत्थानकाल से नवीन स्वरूप को प्राप्त होकर सतत प्रगतिशील होती है।

गीतिकाव्य के प्रवाह में श्रवरोध श्राना इस युग की परिस्थितियों को देखते हुए सकारण ही है। व्रजमाषा से एकाएक खड़ी बोली में भावाभि-व्यंजना तब तक गीतिकाव्य के अनुरूप न हो सकती थी, जब तक वह परि-पक्व न हो जाती; श्रौर यह परिपक्वावस्था श्रारम्भकाल में क्योंकर सम्भव हो सकती ? अर्तप्व आरम्भावस्था में कविताओं में इतिवृत्तात्मकता का तत्व श्रिधिक समायोजित हुआ। बोलचाल की भाषा को पद्य में स्थान देने के कारण गद्यात्मकता का पुट श्रधिक आ गया और उसके परिणामस्वरूप कविता इतिवृत्तात्मक हो गई। क्रमशः रूखापन श्रौर नीरसता श्रिमिन्यंजना के प्रधान लच्चण हो गए श्रौर साथ ही साथ वस्तु-तत्व एवं वर्णनात्मकता का भी सूत्रपात इस श्रारम्भकालीन कविता में हो चला । दूसरा सबसे श्रिधिक सहा-यक तत्व इस इतिवृत्तात्मकता में यदि कोई था तो वह विषय-निर्वोचन। 'द्विवेदी युग' के श्रारम्भकाल में उपदेशात्मक प्रसङ्घों का निर्वाचन ही श्रिध-कांशतः हुत्रा जिससे गद्य के अनुरूप पद्य में भी बौद्धिकता का तत्व अधिक श्रा गया। बुद्धि का प्राधान्य श्रीर कल्पना का श्रभाव, यह योग ऐसा सिद्ध हुआ जिसने कविता की सरसता पर पूर्णतः श्राघात पहुँचाया । कवि बाह्यार्थ के निरूपण में ही लगे रह गए। स्वानुभूति के स्वतन्त्र श्रिभव्यंजन को श्रभी कोई स्थान न दिया गया--क्योंकि यह प्रयोग काल था जब भाषा ने पैरों चलना ही सीख पाया था। श्रभी उसके ही स्वरूप की भावाभिव्यंजना के लिए अनुकूल बनाने की चेष्टा में लोग प्रयत्नशील रहे। फलतः उसमें अभी इतनी योग्यता न थी जिससे उसमें ढलकर हृदय की कोमल भावनात्रों को सुन्दर रूप मिल पाता । दूसरे, गद्यात्मकता ने जिस बौद्धिकता की सृष्टि की थी उसके द्वारा बाह्यार्थ का निरूपण ही हो सकता था, स्वानुभूति का निरूपण नहीं । यही कारण है कविता का स्वरूप उपदेशात्मक हो गया । यह उपदे-शात्मकता मुक्तक का एक गुग स्रवश्य है, गीतिकाव्य का नहीं। साथ ही कवियों की जैसी मनोवृत्ति इस आरम्भकाल में दिखाई पड़ती है उसके अनु रूप प्रबन्धकाव्य की रचना तो हो सकती थी, गीतिकाव्य की नहीं । फलतः स्फ़ट रूप में जो रचनाएँ प्रस्तुत भी हुई उनमें आख्यान-तत्व का आग्रह मिला श्रौर वे काव्यरूप की दृष्टि से मुक्तक वर्ग में ही रखी जा सकती हैं।

युग की परिस्थितियाँ काव्यरूप को प्रभावित करती हैं। 'द्विवेदी युग' के आरम्भकाल की परिस्थितियों ने समकालीन किवयों में वह प्रेरणा न उत्पन्न होने दी जो गीतिकाव्य के प्रवाह को आगे प्रगतिशील करने में सहायक होती। स्वयं द्विवेदी जी ने इस अभाव का अनुभव किया और अपनी किवताओं में गेय तत्व लाने का समुचित प्रयास भी किया:—

मुरम्यरूपे रस राशिरंजिते, विचित्रवर्णाभरगो कहाँ गई। '

इस प्रयास में स्वर-मैत्री द्वारा संगीत-तत्व लाने की त्रोर किव की दृष्टि दिखाई पड़ती है। किन्तु गीतिकाव्य केवल बाह्य संगीतात्मकता ही नहीं चाहता; वह तो भाषा श्रौर छन्द के साथ-साथ श्रान्तरिक श्रनुभृति की संगी-तात्मकता की श्रपेचा भी करता है। श्रनुप्रास श्रौर स्वर-सामंजस्य द्वारा भाषा के बाह्य रूप को सँजोना दूसरी बात है श्रौर भावना एवं श्रनुभृति की हार्दिक श्रभिव्यक्ति द्वारा उसकी श्रात्मा को सँजोना दूसरी। इस श्रारम्भकाल में इन किवयों को काव्यनिर्माण में श्रपने श्रन्तरतम से सीधी प्रेरणा न मिली। यह स्थिति सन् १६१० के लगभग की थी। धीरे-धीरे युरोपीय महायुद्ध से पहले किवता की शैलो में परिवर्तन श्राते गए जिससे गीतिकाव्य के पुनरुद्धार एवं स्वरूप-परिवर्तन की श्राशा वँधी।

इतिवृत्तात्मकता के प्रति विरोध श्रौर गीतिकाव्य का विकास

सन् १६१० के लगभग काव्यचेत्र में असन्तोष के लच्या प्रवल होते हुए दिखाई पड़ने लगे। यह असन्तोष द्विवेदी जो के प्रतिनिधित्व में उत्पन्न हुई किवता की इतिवृत्तात्मकता के प्रति प्रवल हुँआ। यहाँ से 'द्विवेदी युग' का द्वितीय उत्थान काल आरंभ होने लगता है और किवयों की मनोवृत्ति में यहाँ से परिवर्तन के चिह्न भी दृष्टिगोचर होने लगते हैं। मनोवृत्ति के बदलने से बाह्य अभिव्यंजना का स्वरूप धीरे-धीरे एक नवीन दिशा की आरे उन्युख होता हुआ दिखाई पड़ने लगता है जिसमें कल्पना एवं भावुकता के साथ-साथ भाषा की सरस पदावली को अय मिलने लगा। किवयों की इस भीतरी मनोवृत्ति पर इतिवृत्तात्मकता के प्रति प्रतिक्रिया के कारण प्रभाव तो पड़ ही रहे थे, पर उसपर बाह्य प्रभाव भी इसी काल से पड़ने लगे। बंग साहित्य से कवीन्द्र रवीन्द्र को 'नोबुल-पुरस्कार' मिल चुका था। उनकी 'गीतांजिल' ने दिन्दी साहित्य पर भी अपना प्रभाव डाला। यों तो स्वयं द्विवेदी जी बंगला के अमित्राचर को प्रहण कर चुके थे किन्तु उनमें इतिवृत्तात्मकता का रंग

१. सरस्वती, खंड २, संख्या ६, १६०१.

इतना गाढ़ था कि स्वयं उनके सहयोगियों ने, जो उसी प्रकार की रचनात्रों में श्रमी तक संलग्न थे, घोर विरोध किया। वस्तुतः प्रारंभिक उत्थान काल में किवता में भावाभिव्यक्ति के लिए काव्य की वर्णनात्मक, उपदेशात्मक एवं संस्कृत गर्भित शैली बिलकुल श्रसफल सिद्ध हो चुकी थी। किवता मानों तत्थ्य-प्रतिपादन का साधन बना दी गई। श्रस्तु प्रतिक्रिया का स्वर उसी माँ ति ऊँचा उठा जिस माँ ति रीतिकालीन श्रलंकृत छन्दोबद्ध रूढ़ रचनाश्रों के विरुद्ध 'भारतेन्द्रकाल' में प्रतिक्रिया का बीजारोपण हुश्रा। ऐसी विरोध भावना की स्थिति में 'द्विवेदी युग' के श्रन्तिम द्वितीयांश तक पहुँचते-पहुँचते रवीन्द्रनाथ ठाकुर की 'गीतांजिल' के प्रभाव ने उस विरोध के स्वर को श्रीर भी तीब्र कर दिया। किव नृतन ढंग से भावाभिव्यंजना में संलग्न होने लगे।

यह विरोध की प्रवृत्ति पूर्व ही 'हरिग्रौध' के 'प्रियप्रवास' में दिखाई पड़ चुकी थी। यद्यपि यह रचना प्रवन्धकाव्य है तथापि इसके भीतर श्राए हुए मार्मिक स्थलों को देखते हुए यही भासित हुश्रा कि हो न हो किव को संस्कृतगर्भित पदावली में भी सरसता ला दिखाने की इच्छा प्रवल हो उठी। प्रस्तुत काव्य के मार्मिक स्थलों द्वारा द्विवेदी जी की कोरी इतिवृत्तात्मक शैली में श्रवश्य परिवर्तन दिखाई पड़े श्रीर भाषा तथा भावों में उचित परिष्कार भी लिखत हुश्रा।

किन्तु गीतिकाव्य की घारा जहाँ से पुनर्जीवित हो एक निश्चित दिशा की श्रोर मोड़ लेती है, वह समय है लगभग सन् १६१४ का, जब मैथिली-शरण्युत श्रौर उनके सहयोगी किव विशेषकर मुकुटधर पार्ण्डेय श्रौर बद्रीनाथ भट्ट श्रभिव्यंजना के एक नवीन पथ का निर्माण स्वतन्त्र रूप से करते हैं। गीतिकाव्य का स्वरूप यहीं से बिलकुल परिवर्तित हो जाता है श्रौर स्वानुभूति का श्रभिव्यंजना ही उसका एकमात्र नवीन तत्व बन जाता है। श्राधुनिक काल के भीतिकाव्य का इतिहास वस्तुतः यहाँ से एक बिलकुल नवीन ढंग से श्रारंभ होता है। श्राशय यह कि परवर्ती 'छायावाद युग' में गीतिकाव्य ने जिस रूप को धारण किया उसके सभी उपकरण इस काल के इन तीनों कवियों द्वारा संग्रहीत कर दिये गए। गीतिकाव्य के उत्तरोत्तर विकास में मैथिलीशरण गुप्त, सुकुटधर पाएडेय श्रौर बद्रीनाथ भट्ट का महत्व श्रिषक हो जाता है।

भावाभिव्यक्ति के लिए भाषा उत्तरोत्तर सरस होती जा रही थी, छन्दों में भी पर्याप्त स्वतन्त्रता मिल चुकी थी। किन्तु इतने परिवर्तन से भी कवियों को पूर्ण सन्तोष न हुन्ना। रसात्मकता का न्नाग्रह त्रिधक प्रवल रूप धारण

करने लगा । अस्तु इन कवियों ने विषय-निर्वाचन श्रीर अभिव्यंजना शैली दोनों ही दृष्टि से नृतनता की त्रावश्यकता समभी। ऐसी प्रवृत्ति जब हमारे काव्य चेत्र में प्रवत्त हो रही थी तब पाश्चात्य प्रभाव का पड़ना भी बड़ा ही समयानुकुल हुन्त्रा । पार्चात्य देशों में श्रीर विशेषकर श्राँगेजी साहित्य में यह काल गीतिकाव्य के अत्यधिक परिष्कार का युग था, जिससे अभिज्ञ होने वाले इन कवियों को भावाभिन्यंजना में अनेक प्रकार से प्रेरणा मिली। ग्रे, वर्डस-वर्थ स्त्रादि कवियों की रचनात्रों का स्रनुवाद प्रस्तुत हो चुका था स्रौर श्रीघर पाठक भी 'डेसटेंड विलेज' का अनुवाद पहले ही कर चुके थे। साथ ही बँगला से भी अनेक कविताओं का अनुवाद श्री पारसनाथ 'सरस्वती पत्रिका' में निकाल रहे थे। इस प्रकार पाश्चात्य 'लिरिक' का प्रभाव प्रथम तो बँगला में दिखाई पड़ा श्रीर फिर वहाँ से हिन्दी कवियों ने भी प्रेरणा ली। 'गीतां-जिल' की संगीतात्मकता ऋौर ऋाध्यात्मिकता के पुट से विशेष रूप में ये कवि श्राकर्षित हुए श्रौर श्रॅंग्रेजी की लाज्ञिकता को इन्होंने श्रपनाने का पूर्ण प्रयास किया । क्रमशः प्रतीकों की उद्भावना भी कविता में होने लगी। फलतः इन नवीन उपकरणों से श्रमिन्यंजना का स्वरूप कान्यरूप की दृष्टि से बिलकुल नवीन हो गया और नवीन शैली के गीतिकाव्य का स्वरूप खड़ा हो गया । भावात्मकता को प्रधानता मिलने के कारण गीतों में कल्पना एवं कोम-लता दोनों तत्व नियोजित हुए जिनका पूर्ण स्त्रमाव 'द्विवेदी युग' के प्रथम उत्थान में मिला था। इसी कल्पना के बल पर नवीन विषयों पर भावाभि-व्यंजना की जाने लगी, जिससे गीतिकाव्य में रसात्मकता का पुट श्रिधिक नियो-जित हुआ। सब से भिन्न तत्व जो कविता में आया, वह था उसका अन्तर्भा-वाभिव्यञ्जक होना।

इस अन्तर्भावाभिन्यज्ञकता के पीछे केवल साहित्यिक प्रतिक्रिया ही कार्य नहीं कर रही थी, अपित सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियाँ भी कार्य कर रही थीं और इनके अनुरूप किवयों में आत्मिविश्वास एवं आशावादिता का स्फुरण भी अब हो चुका था। इस समय तक पहुँच कर किव अधिक मानवता-वादी भावनाओं से आपूर्ण भी हो चुका था, जिससे व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य की भावना का उदय भी धीरे-धीरे होने लगा। अतएव किव की मनोवृत्ति अब व्यक्तित्व-प्रदर्शक या आत्माभिन्यंजक अधिक होने लगी। भीतरी मनोवृत्ति जब चारों और के वातावरण से प्रभावित होती है तब स्वाभाविक रूप से बाह्य अभिन्यंजना एक नवीन रूप लेकर प्रकट होती है। यही कारण है इस काल के कितपय किवयों की अन्तर्भुख प्रवृत्ति के अनुरूप बाह्य अभिन्यंजना बड़ी

ही अन्तर्वृत्तिप्रधान हो गई और गीतिकाव्य-धारा का प्रवाह नवीन रूप से आगे बढा।

मैथिलीशरण गुप्त की रचनात्रों में उपर्युक्त सभी गुण मिले श्रीर गीति-काव्य की दृष्टि से इनकी किवतात्रों में जितना परिष्कार हुत्रा वह केवल इसी कारण कि इन्होंने बँगला के गीतों का श्रध्ययन कर बड़े ही मौलिक ढंग से भावाभिव्यंजना की। इनके गीतों में भाषा की कोमलता, भावों की सूच्मता श्रीर शैलों का परिष्कार, तीनों ही बातें मिली। श्रन्तर्मुख भावना के साथ ही इनकी प्रवृत्ति रहस्थोन्मुख भी हो गई:—

में निहत्था जा रहा हूँ इस ऋँघेरी रात में । हिंसू जीव लगे हुए हैं प्राणियों की घात में ।। गूँजती गिरि - गह्नरों में गर्जना है। विषम पथ में गर्जना है तर्जना है।।

—भंकार, पृ०४१।

कान्यरूप की दृष्टि से मैथिलीशरण गुप्त के इन गीतों में 'द्विवेदी युग' के प्रथम उत्थान की कविताओं से तो बहुत अन्तर है ही, साथ ही भारतेन्दु युग के गीतों से भी इनमें पर्याप्त विकास दृष्टिगोचर होता है। गीतिकान्य में अभिन्यंजना का यह रूप सर्वप्रथम गुप्तजी की कविताओं में ही दिखाई पड़ा।

बद्रीनाथ भट्ट ने अन्योक्ति शैली में भावाभिव्यंजना नए ढंग से की :-

सागर में तिनका बहता है।

उछुल रहा है लहरों के बल 'मैं हूँ' 'मैं हूँ 'कहता।। धोखे ही धीखे से मिली अपने को खोवेगा। जिसकी गोदी में उछुल रहा उसमें ही सो जावेगा।। '

मुकुटधर पाराडेय की भावना में सूफियों के भावों की छाया मिलती है— ग्रन्धकार में दीप जलाकर किसकी खोज किया करते हो। तम खद्योत चुद्र हो तब फिर तुम क्यों ऐसा दम भरते हो।। तम में ये नच्चत्र आज तक घूम रहे हैं उसके कारण। उसका पता कहाँ है किसको होगा यह रहस्य उद्घाटन।। ' इन उदाहरणों में गीतिकाव्य का स्वरूप परिवर्तन भाषा, भाव और

१. सरस्वती खं० १७, सं० ४, सन् १६१६।

२. सरस्वती खं० २१, सं० ३।

श्रीमन्यंजना तीनों दृष्टि से हुश्रा श्रीर यहीं से उस प्रक्रिया का श्रारम्भ हो गया जो श्रागे चलकर 'छायावाद-युग' में श्रीर भी विरोधमयी भावनाश्रों को लेकर कान्यचेत्र में प्रस्तुत हुई । गीतिकान्य जिस स्वतन्त्रता की श्रपेचा करता है वह इन्हीं गीतों में सर्वप्रथम दिखाई पड़ी । इस काल से पूर्व भावाभिन्यक्ति पर एक प्रकार से नियंत्रण लगा हुश्रा था। कान्य में श्रंगारिक भावना द्विवेदी जी की श्रादर्शवादी प्रवृत्ति के कारण वर्जित कर दी गई थी । यह थी रीतिकालीन श्रङ्कारिकता के प्रति प्रतिक्रिया की भावना । किन्तु जब इस भावना की भी श्रिति हो गई तब इन्हीं किवयों से उसके विरोध में प्रतिक्रिया का बीजारोपण होने लगा । इस काल तक पहुँचते-पहुँचते राजनीतिक च्रेत्र में स्वातन्त्र्य की भावना तीव्रतम होती गई श्रीर उसी के प्रभाव स्वरूप कान्यचेत्र में भी स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के लच्चण दिखाई पड़ने लगे । इस स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति का उत्तरोत्तर छायावाद काल में पूर्ण विकास हुश्रा । साथ ही गीतिकान्य जिसने श्रभी नव-शिशु की भाँति तुतलाना ही सीख पाया था, समय के साथ श्रागे चलकर विकास को प्राप्त हुश्रा ।

सन् १६१६ के पश्चात् जिस स्वच्छन्दतावाद की धारा हमारे काव्यक्षेत्र में प्रवाहित हुई उस पर श्रंग्रेजी 'रोमान्टिसिज्म' (Romanticism) का भी प्रभाव पड़ा। कारण यह कि इस काल तक वहाँ की काव्यधारा में गीतिकाव्य श्रपने चरम उत्कर्ष को पहुँच चुका था। श्रस्तु 'द्विवेदी युग' से श्रागे बढ़कर हमारे गीतिकाव्य पर श्रंग्रेजी 'लिरिक' (Lyric) का प्रभाव भाषा, भाव श्रौर श्रामिव्यंजना तीनों ही हिष्ट से पड़ा श्रौर काव्यरूप की हिष्ट से गीतिकाव्य बिलकुल नवीन रूप लेकर प्रकट हुश्रा।

छायावाद युग श्रीर गीतिकाच्य का नव्योत्थान

राजनीतिक पृष्ठभूमि

१६वीं शताब्दी के लगभग मध्यकाल से ही मारत के इतिहास में जो विचारगत, समाजगत एवं राजनीतिक संघर्ष आरंभ हो रहे थे, उनमें उक्त शताब्दी के अन्त होते होते अत्यधिक तीव्रता आती गई और बीसवीं शताब्दी से तो ये संघर्ष अपने चरम पर पहुँच गए। नयी शताब्दी हमारे लिये नव-जागित को अपने साथ लेती आई, जिसके अनुरूप हमारा गीतिकाव्य बिलकुल नवीन बाना पहन कर काव्यक्तेत्र में अवतरित हुआ।

स्रंगेजों की विजय हमारे इतिहास में एक स्रभूतपूर्व घटना थी। इसके

पश्चात् भारत का पश्चिम से संपर्क हुआ। ऐसा घनिष्ठ एवं प्रभावशाली संपर्क अभी तक पूर्वकाल में न दिखाई पड़ा था। क्योंकि यह एक ऐसा संपर्क था जिसने संपूर्ण भारतीय विचारधारा को एक नवीन दिशा की स्रोर मोड़ दिया। भारत स्वतन्त्र्य-भावना की पश्चिमी दृष्टि से परिपूर्ण हो गया और उसके इतिहास में उन्नीसवीं सदी राजनीतिक एवं सांस्कृतिक नव्योत्थान को अपने साथ ले कर आई। किन्तु इस नवजागित के सूत्रपात के युग में भी दो विचारधाराएँ एक साथ बहती हुई दिखाई पड़ीं। एक और प्राचीन संस्कृति के पोषक ये और दूसरी और पश्चिमी सम्यता के अभिवादक। आदर्श और यथार्थ का अब एक द्वन्द्द छिड़ गया और दोनों के सामंजस्य का प्रश्न भविष्य का एकमात्र चिन्तनीय विषय बन गया था।

भारतीय विचारधारा में परिवर्तन का सबसे बड़ा कारण अंग्रेजों का संपर्क तो या ही, किन्तु मेकाले की नयी शिच्चा-प्रणाली ने उसमें सबसे अधिक योग दिया और भारतीय मनोवृत्ति को स्वातन्त्र्य-भावना की नवीन आँखें। इसी अंग्रेजी शिच्चा ने दीं। नवीन चेतना का स्फुरण इसी से आरंभ भी हुआ। इस शिच्चा से एक और लाभ हुआ। मेक्समुलर, शोपेनहार भारतीय साहित्य की अमूल्य निधियों को प्रकाश में लाये, जिससे भारतीयों में अभिमान के भाव भी उद्दीस हुए।

अंग्रेजों का यह संपर्क, उतना अधिक प्रभावशाली न होता यदि वह अपने साथ व्यावसायिक-क्रान्ति (Industrial Revolution) न लाता। विज्ञान की सबसे बड़ी देन इस समय यही थी जिसने उद्यम का एक नवीन ढंग खोज निकाला और इसका प्रभाव हमारी आर्थिक परिस्थितियों पर तो पड़ा ही, सामाजिक परिस्थितियों में भी महान परिवर्तन आ गए। कौटुम्बिक जीवन को इसी ने धक्का पहुँचाया, किन्तु इसके साथ ही राष्ट्रीयता, पूँजीवाद, साम्राज्यवाद की नवीनतम भावनाओं को भी इसी समय से जन्म मिला। अब राजनीतिक स्वतन्त्रता का अर्थ आर्थिक स्वतन्त्रता से भी लिया जाने लगा। पूँजीवादी आर्थिक नीति का विरोध हुआ, जिसका तीब स्वर सुदूर देश से सुनाई पड़ा, जिसमें संपूर्ण संसार के शोषितों के प्रति कार्लमार्क्ष के आवाहन का स्वर था और जिसमें समाजवाद की स्थापना का नया लच्य भी निहित था।

इन सभी नवीन परिवर्तनों के अनुरूप पश्चिम में जिस नवमानवतावाद का स्वर तीव हुआ, उसका प्रभाव भारत पर भी पड़ा, जिससे अप्रकाशित व्यक्तित्व प्रकाश में लाए गए। अब किसी दोष या पाप का भागी केवल एक व्यक्ति न समभा गया—उसके लिए संपूर्ण समाज उत्तरदायी हुन्रा। विज्ञान ने न्नप्रमा प्रभाव इतने ही तक न सीमित रखा, श्रागे बद्धकर उसने हमारी धार्मिक प्रवृत्ति पर प्रहार किया और श्रव मनुष्य ही स्वयं श्रपना भाग्यनिर्माता बन बैठा। बौद्धिकता का सूत्रपात यहीं से श्रारंभ हुन्ना श्रोर पुराने विश्वासों के प्रति श्रनास्था स्थिर हो गई। इस प्रकार नवीन शताब्दी तक पहुँचते-पहुँचते संघर्षों का जो रूप सामने दिखाई पड़ा उसमें पुराने संघर्षों से श्रन्तर श्रा गए। पुरातन संघर्षों का संबन्ध जितना उच्च वर्गों से था उतना श्रमजीवियों से नहीं। बीसवीं सदी के इस वैज्ञानिक युग ने संपूर्ण समाज पर प्रभाव डाला। वर्गगत-संघर्ष, युग का नवीन संघर्ष बन गया जिसका सूत्रपात मार्क्ष ने किया। इस प्रकार पुराने संघर्षों से नवीन संघर्ष श्रत्यधिक बौद्धिक बन गया।

व्यक्तिवाद् उत्थान

जीवन के प्रत्येक च्रेत्र में श्रसंतोष की भावना जब प्रवल रूप धारण करने लगी तब उन्हीं परिस्थितियों में रहने वाले किव उससे ब्राळूते न बचे । प्रथम महायुद्ध की विभीषिका एवं विज्ञान की बौद्धिकता का प्रतिकृत प्रभाव उनपर पहले ही पड़ चुका था, किन्तु जब निरन्तर ऋसंतोष का स्वर सभी ऋोर से सुनाई पड़ने लगा तब एक बार फिर से विद्रोह की भावना प्रबल रूप में जग पड़ी। ऋस्तु एक श्रोर जहाँ विद्रोह की भावना को बढ़ने का अवसर मिला वहाँ दूसरी स्रोर उनका वह विद्रोह निरुपाय हो, चरम व्यक्तिवाद में परिगात होने लगा । समुचित रूप से देखा जाय तो यह वह काल था जब वैयन्तिकता की भावना समाज में भी स्थान पाने लगी थी। जब मनुष्य की स्वच्छन्द भावना पर, उसकी अभिन्यक्ति पर अवरोध डालने का प्रयास समाज में होने लगता है तब स्वाभाविक रूप से मनुष्य का विश्वास समाज पर से उठ जाता है । वह एक ऐसे संसार की कल्पना करने लगता है जहाँ उसके स्वच्छन्द विकास को अवस्द होने की संभावना ही न हो, जहाँ उसका व्यक्तित्व पूर्ण रूप में व्यंजित होने लगे । उसकी भावना स्वातन्त्र्य-प्रिय हो जाती है । वह प्रत्येक पग पर नृतनता का ऋभिलाषुक हो जाता है । उसकी यह नवीन-प्रियता एवं स्वातन्त्रय की सृष्टि इसी वैयक्तिकता की भावना से ही उद्बुद्ध होती है। अस्त समाज किसी भी प्रकार के नियंत्रण को पसन्द नहीं करता । महायुद्ध के पश्चात् जीवन में जिस श्रसंतोष की घटाएँ विर श्राई थीं उससे मनुष्य जब सा गया था। एक प्रकार से उन अस्तव्यस्त परिस्थितियों से वह झुटकार पाना चाहता था। मुक्ति तभी संभव थी जब वह उनसे लड़ता एवं विद्रोह की

भावना सजग कर, संपूर्ण समाज को नूतनता की श्रोर ले जाता। श्रथवा दुर्व्यवस्थात्रों से घवड़ा कर एकान्तप्रिय हो जाता । इस समय समाज में विद्रोह की भावनाएँ सजग हो तो रही थीं, किंतु उन्होंने जीवन में क्रान्ति के ऋंकुर न जमा कर व्यक्तिवाद के बीज वो दिये। उनका ऋसंतोष वैयक्तिकता में परिगात हो गया। प्रायः सभी देशों में ऐसी परिस्थितियों के जन्म लेने से जिस प्रकार के साहित्य की सर्जना हुई उनमें भी कवि के वैयक्तिक दुःख-सुख, हर्ष, उल्लास स्रादि का ही प्राबल्य दिखाई पड़ा । कहना न होगा कि इसी वैयक्तिकता के उत्थान से श्रंग्रेजी काव्य-धारा में 'स्वच्छन्दतावाद' का सूत्रपात हुआ, जिससे समस्त रूढ़ियों का उन्मूलन कवियों की स्वच्छ-न्दता-प्रिय प्रवृत्ति ने कर दिखाया। आभ्यंतर के उन्मुक्त प्रकाशन की स्वतन्त्रता ने काव्यक्तेत्र में गीतों की मरमार कर दी, जिसमें विषय, विधान सभी दृष्टि से स्वच्छन्दता के दर्शन हुए । ठीक इसी प्रकार हमारे यहाँ भी जब असंतोषमयी परिस्थितियों ने व्यक्तिवाद का सूत्रपात किया, तब हमारे कवि विद्रोह की भावना से प्रेरित हो काव्य के प्रत्येक श्रंग में स्वतंत्रता की कामना करने लगे और सामयिक जीवन के प्रति पूर्ण असंतोष की भावना उनके काव्य में स्थान पाने लगी। परंपरागत त्राते हुए छन्द, भाव श्रीर भाषा तीनों में ही उलटफेर कर इन स्वच्छन्दता प्रिय कवियों ने मुख्य रूप से गीतों की ही रचना की । वैयक्तिक भावना के प्रावल्य ने उन्हें स्रात्माभिव्यंजना के लिये ही अधिकतर प्रेरित किया। सच पूछा जाय तो राजनीतिक सामाजिक एवं धार्मिक स्थितियों में इलचल होने के कारण इस समय गीतात्मक-उद्रेक ही सम्भव था: क्योंकि संक्रान्ति-काल में अधिकतर गीत ही लिखे गए।

यों तो स्वच्छुन्द प्रवृत्तियों के लच्च्या श्रीधर पाठक में उसी समय दिखाई पड़ चुके थे जब उनका 'एकान्तवासी योगी' काव्य-च्चेत्र में प्रस्तुत हुआ। किंतु उस प्रवृत्ति को आगे प्रवाहित करने वाला ऐसा कोई भी सहारा न मिल सका जिससे उसका खुलकर प्रकाशन होता। उन्होंने युग-धारा के विपरीत प्रकृति की ओर अपनी दृष्टि फेरी और प्रकृति-वर्णन का जो ढंग अपनाया उसमें स्वच्छुन्दतावाद के पर्याप्त लच्चण दिखाई पड़े। व्यक्तिवादी प्रवृत्ति के प्रथम चिह्न इन्हों की रचनाओं में दिखाई पड़े जब काश्मीर, देहरादून आदि स्थानों के प्राकृतिक सौन्दर्य का वर्णन इन्होंने अपनी रचनाओं में किया। वैयक्तिक भावना कि को पुनः उन्हीं रम्य प्रदेशों पर ले जाकर पहुँचा देती है जहाँ जाकर वह संसार के कोलाहल से दूर एकान्त में सौन्दर्यान्वेषण करता है और

कल्पना द्वारा गीतों के सुजन में लीन हो जाता है। यही व्यक्तिवाद आगे बढ़कर प्रतिक्रिया की भावना को ले स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का सूजन-कर्ता भी बन गया । ऋस्तु पाठक जी सच्चे स्वच्छन्द तावादी भी कहलाए । किन्तु काव्यत्तेत्र में द्विवेदी जी का आगमन उनकी स्वातन्त्र्य भावना के लिये एक प्रकार से बाधक ही सिद्ध हुआ। यद्यपि सुधारक के रूप में आए तो वे स्रवश्य तथापि उनका सुधार-चेत्र दूसरा ही था। संस्कृत के प्रति विशेष श्रभिरुचि होने के कारण उन्होंने संस्कृतमय पदावली एवं वृत्तों को हिन्दी में श्रेय देकर एक श्रोर जिस स्रादर्श का त्राग्रह किया,वहाँ दूसरी स्रोरबोलचाल की भाषा को पद्य में स्थान देकर कोरी गद्यात्मकता भी ला दी। ऊपर से उपदेशात्मक प्रसंगों की उद्भावना कर इतिवृत्तात्मकता को काव्य में स्थान दिया । सचपूछा जाय तो 'द्विवेदी युग' के साधन अपर्याप्त ही थे। युग के श्रन्तिम वर्षों में विरोध की भावना का सूत्रपात गुप्तजी एवं मुकुटधर पांडेय द्वारा हो गया था। ग्रस्त काव्यत्तेत्र में भी ग्रमंतोष का स्वर 'छायावाद युग' के श्रारम्भकालीन दिनों में दिन प्रतिदिन प्रबलता को प्राप्त होने लगा था। जीवन के प्रति ग्रसंतोष ने वैयक्तिकता का बीजारोपण कर ही दिया था। परिस्थितियाँ परिवर्तन शीघातिशोध चाहती भी थीं। राजनीतिक चेत्र में स्वाधीनता की भावना जो प्रवल रूप धारण कर रही थी उसी के अनुरूप काव्य तेत्र में भी स्वातंत्र्व की श्रमिलाषा कविगण भी कर रहे थे।

पाश्चात्य 'रोमांटिक' धारा का प्रभाव

परिस्थितियाँ श्रानुक्ल थों श्रीर ठीक समय पर पाश्चात्य स्वच्छन्दतावाद का भारत में श्रागमन भी हुश्रा। वास्तव में स्वच्छंदतावाद काव्य में सीधे विदेश से चला श्राया हो स्रथवा वह केवल श्रंधानुकरण हो ऐसी बात नहीं। किसी भी बाह्य प्रभाव से नवीन 'वाद' का श्राना सकारण होता है; जब उस देश को परिस्थितियाँ उस नवीन विचार-धारा के श्रानुक्ष बन जाती हैं तभी वह बाह्य प्रभाव को श्रथवा किसी 'वाद' को श्रपनाता है। श्रन्यथा प्रतिकृल परिस्थितियों में यह बात कदापि सम्भव नहीं हो सकती। श्रतः हमारे काव्यचेत्र में स्वच्छदतावाद का श्रागमन सकारण था, क्योंकि सभी दृष्टि से हमारे काव्यचेत्र के उपकरण प्राचीनता एवं रूदि का श्रनुकरण कर रहे थे, उनमें स्वच्छन्द भावना के प्रसार को कोई भी स्थान न दिया गया था। एक प्रकार से दिवेदी युग श्राधुनिक 'क्लासिकल' युग या जिसमें शास्त्र-सम्पन्न बातों का श्रनुगमन कवियों के लिये श्रावर्यक समका गया। राजनीतिक, सामाजिक

एवं घार्मिक परिस्थितियों में श्रमन्तोष की भावना के फलस्वरूप वैयक्तिकता की भावना इस समय जो प्रवल रूप धारण कर चुकी थी, उससे भी कवि एकान्तिप्र हो श्रतीत की श्रोर श्रपनी दृष्टि फेर रहे थे तथा वर्तमान के प्रति उनमें घोर निराशा के भावों को बढ़ावा मिल रहा था। उनकी भावनाश्रों पर जब संसार की कदुता से श्राघात पहुँचा, तब उनकी काव्यमय भावना श्रपने ही दुःख-सुख से रंगी हुई बाहर प्रकट होने लगी थी। वह श्रपने 'श्रहं' की व्यंजना को ही सब कुछ समभ, उसी के माध्यम से जगत पर दृष्टि डालने लगे थे। श्राशय यह कि छायावादी काव्यघारा के मूल में जिस पाश्चात्य 'स्वच्छं-दतावाद' की प्रेरणा को श्रालोचकों ने बताया है वह वास्तव में सत्य है।

सत्रहवीं शताब्दी के अवरोह काल के लगभग अंग्रेजी साहित्य में कविता तमी प्रकार नियमों से आवद हो गई जिस प्रकार 'सैन्य संचालन' नियमाबद होता है। महाकाव्य के लिए केवल हिरोइक कपलेट (Heroic Couplet) ही निर्घारित छन्द माना गया । यदि कोई शाकगीति (Elegy) लिखना चाहता तो उसे 'टिब्यूलस' श्रीर 'श्रोविड' की रूढ़ रचनाश्रों का श्रनुकरण करना पड़ता था. और यदि व्यंग्यप्रधान काव्य लिखे गये तो कवियों को 'होरेस' को अपना आदर्श बनाना पड़ा। इसीप्रकार अन्य काव्यरूपों के लिए कठिन नियम निर्धारित कर दिए गए। काव्य का विकास इस 'क्लासिकल युग' में एक प्रकार से स्थिर हो गया । विधान के साथ-साथ वस्त या भाव पर भी नियन्त्रण लगा दिए गए। कवि की स्वतन्त्र अभिव्यंजना पर इस प्रकार के नियन्त्रणों का परिणाम यह हुआ कि शताब्दी के अन्त होते होते ऐसे कवि स्राए जिन्होंने इसका घोर विरोध किया । प्रथम तो सेम्यूएल क्रोक्साल (Samuel Croxall), थामस पार्नेल (Thomas Parnell) त्रादि कवियों ने इस विरोध के स्वर का सूत्रपात किया। इन्होंने परम्परागत आते हए 'हिरोइक कपलेट' के स्थान पर 'ब्लैंक वर्स' (Blank-Verse), स्राटोसिलेबिक (Autosyllabic) श्रौर स्पेन्सर द्वारा प्रयुक्त छन्दों का प्रयोग श्रारम्भ कर दिया। तद्भपरान्त इस चेत्र में 'विलियम काउपर' का व्यक्तित्व प्रभावशाली दिखाई पड़ा । इनकी मनीवृत्ति में अत्यधिक स्वच्छन्दता के भाव निहित थे । प्रकृति की स्रोर जिस रूप में ये स्राकर्षित हुए उसमें 'विस्मय मिश्रित कौतूहल' की प्रधानता ने इन्हें रहस्योनमुख भी कर दिया । श्रव गीतिकाव्य बिलकुल नवीन रूप में ग्रवतरित हुन्ना।

^{?.} The Making of Literature—Scott James—Page 132.

ऐसे ही समय में जब किवयों की मनोवृत्ति विरोधमय भावों से परिपूर्ण हो रही थी, फ्रान्स की राज्यकान्ति ने अपना अमिट प्रभाव डाला। परिणाम-स्वरूप किवयों की स्वच्छन्दतावादी मनोवृत्ति में और भी तीव्रता आ गई। 'ब्लेक' की रहस्योनमुख रचनाओं में इसका आभास स्पष्ट रूपमें मिला।

'स्वच्छुन्दतावाद' के इसी युग में जब सन् १७६८ में वर्डसवर्थ अपनी 'लिरिकल बैलेड' (Lyrical Ballad) लेकर आए तब किवता की परिभाषा बिलकुल नवीन रूप में की गई। यहाँ वह 'सशक्त भावनाओं के सहज प्रवाह' के रूप में गृहीत हुई। इसके पश्चात् तो किवता में आत्माभिव्यंजना का रूप इतना गाढ़ दिखाई पड़ा कि अन्तर्जगत ही किवता में व्यक्त किया जाने लगा। यह नवीन काव्यधारा 'शैली' 'कीट्स', 'बायरन', 'टेनिसन' और 'बाउनिंग' द्वारा इस रूप में प्रवाहित हुई की अठारहवीं शताब्दी अंग्रेजी काव्यधारा में 'चहकती चिड़ियाओं' का युग कहा गया। इस युग के किव 'रोमांटिक' किव कहे गए और इन्होंने गीतिकाव्य की ही अधिकांशतः रचना की जिसमें 'आत्माभिव्यंजना, सौन्दर्यभावना एवं विद्रोह की प्रवृत्ति प्रमुख रूप से दिखाई पड़ी।

'छायावाद युग' हमारे काव्यद्वेत्र में पुनस्त्थान काल कहा जा सकता है। इसी काल में गीतिकाव्य-धारा नवीन भावों, नवीन विचारों एवं नवीन श्रामिन्यंजना-प्रणाली को पाकर नवजीवन को प्राप्त हुई। युग के प्रमुख कियों में पाश्चात्य स्वच्छन्दतावाद की उक्त प्रमुख विशेषताएँ श्रात्माभिन्यंजना, सौन्दर्य-भावना एवं विद्रोह की प्रवृत्ति श्रपने पूर्ण स्वरूप में दिखाई पड़ी। यह काल विशेष रूप में प्रसाद, पन्त, 'निराला' श्रौर महादेवी का ही काल कहा जा सकता है।

ऋात्माभिव्यंजना

इस युग में त्राकर किवयों की भावना बाह्यार्थ-निरूपण की अपेचा स्वातुभूति के निरूपण में श्रिष्ठिक रमी। किवयों की व्यक्तिवादी प्रवृत्ति का यह
परिणाम था जिसने काव्य का चेत्र अन्तर्जगत बना दिया। अपेचा इसके कि
किव संसार में रमण कर, उसमें निहित संघर्ष को उसी रूप में अभिव्यक्त
करता, उसने कल्पना द्वारा संसार के दुःख-सुख को अपना बना कर इस
प्रकार काव्य में अभिव्यक्त किया कि उसी का 'अहं' उसमें भलकने लगा।
उसने प्रत्येक वस्तु को अपने व्यक्तित्व में रंग कर ही उनकी अभिव्यंजना को
अयस्कर माना। अभी तक किव अपने मनोवेगों को स्वेच्छानुसार काव्य में

श्रभिव्यंजित करने के लिये प्रस्तुत न हो पाया था, किन्तु छायावादी कवियों ने श्रपनी स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के अनुरूप निजी भावनाश्रों को उनके नैसर्गिक रूप में श्रभिव्यक्त करने का ही श्रधिकतर प्रयास किया। श्रस्तु उनके गीति-काव्य का स्वरूप श्रत्यधिक आत्माभिव्यंजक हो उठा। महादेवी का यह गीत कितना श्रात्माभिव्यंजक है:—

तुम्हें बाँघ पाती सपने में। तो चिर जीवन प्यास बुभा लेती उस छोटे च्या अपने में॥ पावस घन सा उमड़ बिखरती, शरद निशासी नीरव घिरती। धो लेती जग का विघाद ढुलते लघु आँसू कया अपने में॥

-- नीरजा। पृ०७।

किवयों ने गीतिकान्य ही अधिक लिखे। यह आत्माभिन्यंजना मुख्यतः दो प्रकार से प्रकट की गई। कभी इन किवयों ने वस्तु की न्यंजना अपनी कल्पना के अनुरूप की। कभी न्यक्तिगत हर्ष, उल्लास, दुख, नैराश्य, चोम आदि मनोभावों को हो कान्य में स्थान दिया:—

इस करुणा किलत हृदय में । श्रव विकल रागिनी वजती।। क्यों हाहाकार स्वरों में। वेदना श्रसीम गरजती !।।

—प्रसाद, 'श्राँस्'। पृ० १।

इसी प्रकार अपना सुख-दुख, अपनी आशा निराशा के जितने गीत इन किवयों ने रचे उसमें आत्माभिव्यंजना की मावना ही प्रबल रूप में दिखाई पड़ी। दूसरे, अपने 'अहं' की सन्तुष्टि के लिये इन किवयों ने अतीत और मिवष्य की याद और सुखद स्वप्न देखने का प्रयास किया। इसी से प्रेरित हो वे आध्यात्मिक लोक की ओर भी बढ़े और अपने ही अनुभव को अपने गीतिकाव्य में उन्होंने अभिव्यक्त किया। इसी आत्माभिव्यंजना की प्रवृत्ति ने 'मैं' को छायावादी गीतिकाव्य का केन्द्र-बिन्दु बना दिया। मानों समस्त बहिर्जगत कियों के अन्तर्जगत में समा गया। 'निराला' ने तो परिमल के के 'अधिवास' शीर्षक के गीत में तो स्पष्ट रूप से कहा है 'मैंने में शैली अपनाई'।

१. परिमल-सूर्यंकान्त त्रिपाठी 'निराला' पृष्ठ १२४ ।

सौन्दर्य भावना

'छायावाद' युग में कवियों की सौन्दर्य-भावना ऋपने परिष्कृत स्वरूप को प्राप्त हो गई स्त्रीर यही कारण है कि इस युग में गीतिकाव्य का नवीनतम स्वरूप देखने को मिला। श्रव सौन्दर्योपासना केवल बाह्यस्वरूप तक ही सीमित न थी. अपित आन्तरिक सौन्दर्य को खोजने का प्रयत्न भी इन कवियों ने किया । कारण यह कि बाह्यसौन्दर्य की अस्थिरता, उसकी स्थूलता को ह्यायावादी न अपना सका । वह तो एक ऐसे सौन्दर्य की लालसा कर रहा था जिसमें स्थिरता एवं सूच्मता वर्तमान हो । ऋस्तु उसने संसार की प्रत्येक वस्तु में सौन्दर्य को देखते हुए भी ब्रान्तरिक सौन्दर्य की चाह की। उसका सौन्दर्य भावात्मक हो गया, जिसका चान्नुष-प्रत्यन्न संभव नहीं । वह अनु-भवैकगम्य वस्तु समभा गया, जिसका अनुभव कलाकार की सौन्दर्य भावना की तीव्रता पर आश्रित रहा । जिसमें जितनी अधिक सौन्दर्यात्मति की प्रवृत्ति थी. उसने वस्तु के साथ अपने को उतने ही अधिक सूच्म रूप में संबद्ध कर, तदाकार होने के पश्चात्, अपने आन्तरिक अनुभव को प्रकट किया। वस्त के साथ तदाकार होना सौन्दर्यान्वेषक की सबसे बड़ी विशेषता है। यही कारण है कि छायावादी कवियों के सौन्दर्य-चित्रण में स्पन्दन है, जड़ता नहीं । उन्होंने सौन्दर्य को न केवल वस्तुगत ही माना, वरन दृष्टा के अन्तः-प्रदेश से उसका सम्बन्ध जोड़ा । एक ही वस्त में विभिन्न सौन्दर्य को भिन्न-भिन्न कवियों ने दूँढ निकाला । साथ ही जिस वस्तु में सौन्दर्य का अभाव एक को दिखा, उसी में दूसरे ने सौन्दर्य की स्थिति बताई। इस प्रकार सौन्दर्य वस्तुगत गुण के रूप में छायावादी कवियों द्वारा न गृहीत हुआ। बल्कि उसका सम्बन्ध मस्तिष्क से जोड़ा गया । यही कारण है कि आकार में स्थित उस श्रात्म-तत्व को कवियों ने महत्ता दी, जिसमें स्पन्दन होता है। फलतः गीतिकाव्य अत्यधिक कोमल हो उठा । प्रातःकाल के सौन्दर्य से अभि-मृत कवि का गीत देखिये:-

सौध शिखर पर प्रात मनोहर । कनक गात तुम श्रक्ण चरण धर।। सरिण सरिण पर उतर रही भर। छन्द-भ्रमर गुंजित नीलोत्पल।।

—गीतिका, पृ॰ ८८, निशला।

पन्त में यह सौनदर्य-भावना ऋत्यधिक मात्रा में मिलती है।

इस सौन्दर्य-भावना में प्रकृति का बहुत ही ऋषिक हाथ है। अस्तु जब क्यायावादी कवि जीवन के संघर्ष से निरन्तर असफलताओं के कारण प्रकृति की श्रोर लौट पड़े, तब उनकी यह भावना परिष्कृत श्रीर सूदम होती गई। यहाँ आकर उन्होंने प्रकृति के साथ मानव का सूद्रम संबंध स्थापित किया और मानव सीन्दर्य के चित्रण से आगे बढ़कर प्रकृति के नाना रूपों का भी चित्रण किया। वस्तुतः प्रकृति ने ही इन कवियों को सौन्दर्य-प्रेमी बनाकर सौन्दर्य-सृष्टि की प्रेरणा दी: जिससे उनकी कल्पना-शक्ति में समुचित योग भी मिला। वे कल्पनाजीवी एवं स्वप्न-लोक में विचरण करने वाले प्राणी के रूप में दिखाई पड़े। इसी प्रकृति की रम्य गोद में अतुल सौन्दर्य-राशि को देख, उनकी सौन्दर्य-भावना में विस्मय की भावना (Sense of wonder) को स्थान मिला । यह भावना स्वच्छन्दतावादी कवियों की निराली भावना थी, जिसका अभाव पूर्व 'द्विवेदी युग' के कवियों में मिलता है। इस भावना के उदय होने पर कवि प्रत्येक वस्तु में अपनी विस्मयकारी भावनात्रों का आरोपण करता है, जिससे यथार्थ वस्तु नवीन रूप धारण करके ही दृष्टा के समज्ञ प्रस्तुत होती है। यही भावना आगे बढ़कर औत्सुक्य और जिज्ञासा की प्रवृत्ति को भी जन्म देती है। जब कवि की सौन्दर्य भावना में जिज्ञासा श्रौर श्रौत्सुक्य की प्रकृत्ति प्रवल हो जाती है, तब वह रहस्योन्मुख हो जाता है। वह सुन्दर-असुनदर के प्रश्न में न उलभ कर, सूचम जगत में चला जाता है, जहाँ उसे श्रात्मा-परमात्मा की एकता दिखाई पड़ती है श्रीर प्रकृति के एक एक कर्ण में उसी का सौन्दर्य विखरा हुआ मलकने लगता है।

पंत में यह जिज्ञासा ऋषिक मिली:—
प्रथम रिश्म का ऋाना रंगिणि,
त्ने कैसे पहिचाना १
कहाँ-कहाँ है, बाल विहंगिनि,
पाया तुने यह गाना १

— पृ० ३ 'श्राधुनिक कवि' (२) प्रथम रश्मि ।

श्रस्तु इम देखते हैं कि छायावादी किवयों की श्रान्तरिक सौन्दर्य साधना ने उत्तरोत्तर उन्हें सीमित घेरे से निकाल कर, एक ऐसे स्थान पर पहुँचा दिया जहाँ बाह्य श्राकार की स्थूलता उसे स्पर्श न कर पाई। वे रहस्यदर्शी बन गये श्रीर सौन्दर्यानुभूति ने जिस श्राह्लाद की सृष्टि उनके श्रन्तः प्रदेश में की श्रीर उसकी श्रिमिव्यक्ति जिन गीतों में हुई, उन्हें रहस्यवादी गीतों की संज्ञा मिली। गीतिकाव्य के रहस्योन्मुख होने का मूल कारण कि की विस्मय मिश्रित कौत्हल की प्रवृत्ति तो थी ही, साथ ही जब प्रतीकों का आश्रयण इन कियों ने किया तब उनकी यह रहस्योन्मुख प्रवृत्ति और भी ठीब्र हो उठी। प्रतीक वस्तुतः रहस्यवादियों की कलात्मक अभिव्यक्ति है जिसमें परम-सत्ता भौतिक-स्तर से आवरण प्रहण करती हैं। 'इन्हीं प्रतीकों के सहारे स्वच्छन्दतावादी गीतिकाव्य रचिवाओं ने अपनी भावाभिव्यंजना की। इन्हीं प्रतीकों के आघार पर कियों की रहस्योन्मुख प्रवृत्ति मुख्यतः तीन प्रकार की हो गई। 'जिन्होंने मुनहले संसार की खोज में अपनी भावना को रमाया, उन्होंने अभिव्यक्ति में जिन प्रतीकों का आश्रय लिया वे 'रहस्यात्मक खोज' के प्रतीक हैं, क्योंकि वे परमात्माको इस विश्व से परे देखते हैं जिससे उनकी उपासना बहिर्मुखी (Transcendental way) होती है। अतः गीतिकाव्य इस स्पर्में रचा गयाः—

ते चल वहाँ भुलावा देकर,
मेरे नाविक! घीरे - घीरे।
जिस निर्जन में सागर लहरी,
अम्बर के कानों में गहरीनिरुद्धल प्रेम-कथा कहती हो,
तज कोलाहल की अवनी रे।।

— 'लहर', पृ० १०, प्रसाद। जिन कियों ने आत्मा और परमात्मा के प्रेम-भाव को अभिव्यक्त कर व्यक्तिगत अभिलाषा की तृप्ति की आकांचा की, उन्होंने ऐसे प्रतीकों का आश्रय लिया जिसे प्रेम के प्रतीक अथवा आत्मा के विवाह (Marriage of the soul) के नाम से अभिहित किया गया है। महादेवी की रहस्योनमुख भावना ने ऐसे ही प्रतीकों का अधिकांशतः प्रयोग किया:—

हारूँ तो खोऊँ श्रपनापन , पाऊँ प्रियतम में निर्वाचन । जीतूँ बनूँ तेरा ही बंधन , भर लाऊँ सीपी में सागर । प्रिय! मेरी श्रब हार विजय स्या,

—'नीरजा', ए० २४।

^{?.} An Introduction to Mysticism—E. Underhill. page 95.

R. An Introduction to Mysticism-E, Underhill, page 153.

तृतीय विचारधारा का रहस्यदर्शी उस परम-सत्ता को हृदय में या संसार में देखता है, उसकी उपासना अन्तर्मुख होती है। वह आत्मशुद्धि में विश्वास रखता हुआ ऐसे प्रतीकों का आश्रय लेता है, जिसे 'पारस पत्थर' (Philosopher's Stone) कहा गया है। 'निराला' में ऐसे प्रतीकों का आश्रय अधिक है:--

> पास ही रे, हीरे की खान। खोजता कहाँ श्रीर नादान ?

> > -'गीतिका', पृ० २५ ।

छायावाद युग में त्राकर जब गीतिकाव्य मुख्य रूप से स्वानुभृति के निरूपण का माध्यम बन गया, तब भावना के बदलते ही प्रतीकों में भी अन्तर श्रा गए। कवि ने व्यक्तिगत श्रनुभृतियों को लोक-सामान्य रूप देकर गीतों की प्रभावात्मकता में सहयोग दिया । उनकी सौन्दर्य-भावना ने उनको प्रकृति के बीच से नवीन प्रतीकों की खोज के लिए प्रेरित किया। पुराने प्रतीक बदल गए और नवीन प्रतीक को जन्म मिला। पंत ने 'बच्चों की साँस' भोलेपन का प्रतीक माना; प्रसाद ने 'तमचूर्ण' को नैराश्य का और 'प्रलय घटात्रों' को हृदय की उथल-पुथल का प्रतीक माना।

इन सौन्दर्योपासक कवियों ने प्रथम तो वर्तमान से असंतुष्ट हो, समकालीन जीवन के बीच कोई भी सौनदर्य न देखा, किन्तु जब प्रकृति के सौनदर्य ने उनकी इस भावना में रहस्य की सृष्टि की, तब उनका दृष्टिकीए व्यापक हो ाया । अस्त केवल अतीत में सौन्दर्य को देखने की प्रवृत्ति अथवा काल्पनिक लोक में उसकी स्थिति की कल्पना की धीरे-धीरे कम महत्व मिलने लगा। कवि संसार के बीच सौन्दर्भ को उसी भाँ ति देखने लगे जिस भाँ ति 'शेली' (Shelley) ने आलोकित सौन्दर्य का साधन मानव-सौन्दर्योपासना ही बताया । इसी जगत के बीच 'सुन्दर' की अवस्थिति एवं उससे उद्दीम सौन्दर्यभावना ने छायावाद गीतिकाव्य-धारा में बड़ी व्यापकता ला दी।

विद्रोह की प्रवृत्ति

छायावाद का जन्म ही विद्रोह में हुआ, अस्तु विद्रोह की प्रवृत्तियाँ, भाव एवं शैली दोनों ही चेत्र में दिखाई पड़ीं । यही कारण है कि काव्य में जिस इतिवृत्तात्मकता की अति 'द्विवेदीकाल' में हो गई थी उसके प्रति घोर विद्रोह कर, भावात्मकता को ही अपने काव्य में इन छायावादी कवियों ने स्थान दिया ।

तात्पर्य यह कि इस युग के कवियों ने गीतिकाव्य को स्वानुभूति की सुन्दर-

तम श्रभिव्यक्ति के रूप में ही ग्रहण किया, जिससे वह भावुकता जो द्विवेदी जी के काल में उपयोगितावाद के सिद्धान्त के कारण जकड़ सी गई थी— छायावादी गीतिकाव्य में खुलकर श्रभिव्यक्त हुई । नीति एवं धार्मिक बन्धनों के प्रति इन किवयों ने घोर विद्रोह किया श्रीर काव्य द्वारा ऐसे काल्पिक संसार का निर्माण किया, जहाँ संसार के संकीर्ण बंधनों को कोई स्थान नहीं— जहाँ प्रेम श्रपने सहज स्वरूप में व्यक्त हो पाया, श्रीर जहाँ सौनदर्य श्रपने नैसर्गिक रूप में व्यक्त हो पाया है। गीतिकाव्य में नवीन से नवीन प्रसंगों की उद्भावना को स्थान मिलने लगा श्रीर अन्तः प्रदेश के सूद्म विश्लेषण को छायावादी कवियों ने श्रपना एकमात्र लद्य बना लिया।

जब भावों एवं दृष्टिकोण में विद्रोह-स्वरूप परिवर्तन स्थाने लगे तब स्वाभाविक रूप से शैली में भी परिवर्तन किये गए। किवयों ने पुरानी छुन्दो-बद्ध स्थाभव्यंजना पद्धित के विरुद्ध स्थिक विद्रोह किया। भाषा एवं छुन्द दोनों ही में परिष्कार कर भाषा की लाच्चिण शिक्तयों को बढ़ाकर कभी 'मुक्त' स्थार कभी लोकगीतों के छुन्दों के प्रयोग किये। इनकी स्थाभव्यंजना-प्रणाली पर स्थाने गीतिकाव्य का समुचित प्रभाव देखने को मिला। स्रस्तु कविता में लाच्चिकता को स्थाभ हन किया। इनमें विशेषण विपर्यय, मानवीकरण, नाद—चित्रण स्थादि मुख्य रूप में प्रयुक्त हुए। स्थानेकि स्थार समासोकि को भी स्थान दिया गया। कविता में प्रस्तुत के लिये स्थारत्त, स्थान के लिये मूर्च-विधान किए गए स्थार स्थारत्त से न केवल साहर्य स्थार पर उनका प्रयोग हुस्थ।

छुन्द के चेत्र में भी समुचित परिवर्तन किये गए और संस्कृत के वर्णिक छुन्दों की अन्त्यानुपासहीन पद्धित के आधार पर हिन्दी में भी उसके अपने छुन्दों में अन्त्यानुपासहीन मुक्त-छुन्दों की शैली में गीतिकाव्य लिखे गए। 'गुप्त जी' 'मेघनाथ-वध' का अनुवाद कर अपनी स्वच्छंद प्रवृत्ति को प्रद्र- शित कर ही चुके थे, किन्तु इस युग में छुन्द के बन्धन को ही तोड़ देने का प्रयास कियों ने किया। छुन्द की अनिवार्थता बिलकुल ही निर्ध्य प्रमार्णित की जाने लगी। किन्तु गीतिकाव्य जिस संगीतात्मकता के आधार को कसकर पकड़े हुए है, उसका परित्याग आधुनिक युग के इस प्राथमिक समय में किव न कर सके। उन्होंने सारूप्य, लय, और नाद द्वारा किवता में संगीत की सृष्टि की; यह संगीत बाह्य उपकरणों की अपेद्धा न कर, अन्तरतम में

स्वतः गूँजता रहता है। दूसरी श्रोर किवयों ने श्रन्त्यानुप्रासयुक्त ध्वान्यातम-कता तथा लोकगीतों के श्राधार पर 'टेक' की पुनरावृत्ति को श्रपना कर, भावानुक्ल हस्व श्रौर दीर्घ वर्णों की योजना के द्वारा इस संगीत को उत्पन्न किया। श्रातः कोमल-कान्त पदावली का श्रिषक से श्रिषक प्रयोग गीतिकाव्य में हुश्रा। प्रसाद जी ने श्रातुकान्त छन्दों में गीत रचना 'करना' संग्रह से श्रारंभ कर दी:—

> मन्द पवन बह रहा श्रंघेरी रात है। श्राज श्रकेले निर्जन गृह में क्लान्त हो-स्थित हूँ, प्रत्याशा में मैं तो प्राण्धन।

> > —प्रत्याशा, पृष्ठ ३८, 'भरना'।

पंत में छुन्दों की दृष्टि से नवीनता का त्राग्रह त्राधिक दिखाई पड़ा । उन्हें न तो ब्रजमाषा के छुन्द ही रुचे, न संस्कृत त्रारे वंगला के छुन्दों को ही उन्होंने हिन्दी में ढालना उचित समभा । त्रातुकान्त गीतों के लिये उन्होंने 'रोला', 'रूपमाला', 'स्वी', 'प्लवंग' त्रादि को ही योग्य माना । उनके 'परिवर्तन' में रोला त्रार पीयूषवर्षण का सुन्दर योग हुत्रा है । 'निराला' ने तो त्राकर छुन्द चेत्र में कान्ति मचा दी । वास्तविक मुक्त-छुन्द के उपयोग द्वारा सुन्दर गीतिकाव्य-रचना इन्होंने ही की । इनकी 'गीतिका' में लय-ताल समन्वित मुक्त-छुन्दों की प्रचुरता है । इसके संपूर्ण गीत एक नवीन रूप को लिए हुए हैं । स्वच्छुन्द-छुन्द में, मुक्त-छुन्द की क्रपेचा संगीत का त्राधार दुक-साम्य होता है । 'जुही की कली' ऐसे ही छुन्द में है :—

सोती थी,
जाने कैसे प्रिय श्रागमन वह ।
नायक ने चूमे कपोल,
डोल उठी बल्लरी की लड़ी
जैसे हिंडोल ।।

—पृष्ठ १६२, परिमल-खरड ३।

'गीतिका' में स्पष्ट रूप में 'वीणावादिनी'' से किव की याचना है कि वह 'श्रन्धे 'उर के बंधनों' को काटकर ऐसा प्रकाश दे जिसमें नव-गति, नव-लय, नव-ताल श्रीर नवीन छन्द का स्पन्दन हो।'

छ।यावाद युग में 'स्वच्छन्द-छन्द' की उद्भावना से गीतिकाव्य के रूप

१. गीतिका-'वीणावादिनी'-(निराला) पृष्ठ १ (सं० १६६३)

में जो परिवर्तन श्राया, वह वस्तुतः निराला ही था। गीतिकाव्य का श्रानिवार्य तत्व 'संगीत' श्रव शास्त्रीय विधान पर ही श्राधारित न होकर शब्दों की श्रपनी ध्विन श्रथवा उनके श्रपने सहज लय पर श्राश्रित हो गया। क्योंकि 'स्वच्छन्द छन्द' ध्विन या लय को लेकर चलता है, जिसमें श्रान्तरिक स्वरेक्य श्रीर भाव-जगत का साम्य श्रावश्यक होता है। श्रस्तु उसका संगीत हस्व-दीर्ध मात्रिक चरणों के लय पर ही श्रधिकतर श्राधारित होता है। किव को उसके निर्माण में विशेष ध्यान रखना पड़ा है। इस प्रकार छायावाद युग का गीतिकाव्य संगीत की श्रपेत्वा संगीतात्मकता की श्रधिक श्रपेत्वा करने लगा। किवयों ने प्रत्येक शब्द के सहज संगीत को इस प्रकार गीतों में नियोजित किया जिससे संगीत स्वतः उत्पन्न हो गया। निराला की 'गीतिका' में इसके उदाहरण मिले:—

गरजो हे भद्र, वज्र स्वर थराये भूधर-भूधर भरभर-भरभर धारा भर। पल्लव पर-पर जीवन।।

-- पृष्ठ ५७, 'गीतिका'।

लाचिणिकता

इसी विद्रोह की प्रवृत्ति के अनुरूप छायावादी किवयों की अभिव्यंजना-पद्धति में एक दूसरी नवीनता जो दिखाई पड़ी, वह यी लाच्चिएकता। इस लाच्चिएक प्रवृत्ति से काव्यरूप बिलकुल ही परिवर्तित हो गया। वास्तव में देखा जाय तो गीतिकाव्य में जब किवयों ने रहस्योन्मुखता के अनुरूप प्रतीकों का आश्रय लिया, तब गीतिकाव्य का लाच्चिक सौन्दर्य स्वतः बद्ध गया। किवयों ने उपमा, रूपक आदि अलंकारों में न केवल साहस्य और साधम्य, प्रत्युत प्रभाव-साम्य पर भी ध्यान रखा। अभिव्यंजना में इस प्रकार बाच्यार्थ पर आनेवाला किव अपने गीतिकाव्य में अमूर्त के लिए मूर्त विधान करता है और ऐसे अलंकारों को प्रयोग में लाता है जिनमें मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय और लच्चा की प्रधानता होती है। प्रसाद के 'श्रॉस्' में इनका सौन्दर्य गीतिकाव्य के रूप को अपूर्व बना रहा है:—

> सुख त्राहत शान्त उमंगे, बेगार साँस ढोने में। यह दृदय समाधि बना है, रोती कश्ला कोने में।।

जिसके आगे पुलकित हो, जीवन है सिसकी भरता। हाँ मृत्यु नृत्य करती है, मुस्क्याती खड़ी अमरता।।

—'श्राँसू' पृष्ठ ६४ ।

× × ×

मेरे जीवन की उलभान, थी बिखरी उनकी श्रलकें। पीली मधु मदिरा किसने, थीं बन्द हमारी पलकें १

-- 'ग्रॉस्' पृष्ठ २५ ।

मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय श्रीर लाच्चिणकता में ये गीत पंत के प्रयोगों के समान दुरूह नहीं हैं। लच्चणा के मोह ने कहीं-कहीं पंत के गीतों का रूप विकृत भी कर दिया है, जहाँ 'मर्म पीड़ा के हास', 'नयनों के बाल' जैसे प्रयोग उन्होंने किए हैं। किन्तु श्रन्यत्र गीतिकाव्य में बड़ी मौलिकता मिली।

इस प्रकार गीतिकाव्य में यह भाव की नवीनता जो द्विवेदी युग के श्रन्तिम दिनों मैियलीशरण गुप्त श्रौर मुकुटघर पांडेय द्वारा दिखाई पड़ी, वह छाया-बाद युग के मध्यकाल तक पहुँचते-पहुँचते रूप के निखार के साथ श्रौर भी पूर्ण हो गई।

अंग्रेजी के विविध काव्यरूपों का अनुकरण

छायावादी किव जब पाश्चात्य गीतिकाव्य-रचियतात्रों शैली, कीट्स, बायरन स्रादि से प्रभावित हुए तब उन्होंने न केवल उनकी रचनात्रों को हिन्दी में स्नन्दित किया, प्रत्युत अपनी स्नन्भूति को गीतिकाव्य के अंग्रेजी रूपों में ढालने का सफल प्रयास भी किया। ये स्नन्यान्य रूप हैं 'सम्बोधगीति' (Ode) 'शोकगीति' (Elelgy), 'पत्र-गीति' (Epistle), स्रौर 'चतुर्दश-पदी' (Sonnet)'।

उपर्युक्त विविध काव्यरूपों में इन छायावादी किवयों ने इस कौशल के साथ अपनी अनुभूति ढाली कि अनुकृत होते हुए भी उनमें अपनी निजी मौलिकता दिखाई पड़ी। प्रसाद के 'भरना' संग्रह में 'वसंत', 'रूप', 'किरसा' आदि सुन्दर संबोध-गीतियाँ रची गई। पंत ने अंग्रेजी के संबोधगीति के दोनों प्रकारों का अनुकरस किया। एक तो ऐसी संबोधगीतियाँ रचीं जिनमें

इन विविध प्रकारों का विस्तृत विवेचन आगे गीतिकाव्य के वर्गीकरण के तृतीय परिच्छेद में हुआ है ।

वस्तुविशेष को संबोधित कर किव स्वयं भावाभिन्यंजना करता गया है जैसे 'छाया', 'परिवर्तन', 'शिशु', 'प्रथम-रिश्म' आदि संबोधगीतियों में और दूसरे प्रकार की संबोधगीतियों में सम्बोधित वस्तु स्वयं आत्माभिन्यंजना करती हैं, जैसे बादल में ।'

निराला ने भी संबोधगीतियाँ श्रिधिक रचीं । उनका 'परिमल' इनसे भरा हुश्रा है जिनमें 'यमुना के प्रति', 'तरंगों के प्रति', 'ज़ही की कली' श्रादि सुन्दर उदाहरण हैं। मुक्त-छन्द की दृष्टि से 'ज़ही की कली' की शैली मौलिक है।

शोकगीत की शैली में प्रसाद का 'श्रांस्' श्रत्यधिक वेदनामय शैली में रचा गया। इसी प्रकार पन्त ने 'प्रन्थि' तथा निराला ने 'सरोजस्मृति' की रचना की।

पत्र-गीतियों की रचना का श्रेय मैथिलीशरण ग्रुप्त को मिला जब उन्होंने स्रपनी 'पत्रावली' की रचना की । इनके पश्चात् 'निराला' ने 'महाराज शिवजी का 'पत्र' नामक पत्रगीति लिखी । चतुर्दशपिदयों का आरम्म 'द्विवेदी युग' के अन्तिम दिनों से ही हो गया था । इसका आरम्म सच्चे रूप में जयशंकर प्रसाद ने सन् १६१२ से ही कर दिया था । उनकी 'सरोज' नामक चतुर्दशपदी इसी काल की रचना है । फिर तो सन् १६१४ से '१६ तक 'वसन्त', 'स्वभाव', 'दर्शन' श्रादि अनेक ऐसी कविताएँ उन्होंने लिखीं । इनसे प्रभावित होकर गुप्तजी भी 'नच्चनिपात' जैसी चतुर्दशपदी रच चुके थे । किन्तु छायवाद युग में आकर पन्त की चतुर्दशपिदयाँ रूप की हि से महत्त्वपूर्ण दिखाई पड़ीं । उनका 'ताज', 'अहिंसा', 'विनय', 'वापू' आदि चतुर्दशपदी के सुन्दर उदाहरण हैं । 'हरिश्रीध जी' के 'कल्प लता' संग्रह में 'अवलोकन', 'विवोधन', 'वितर्क' आदि चतुर्दशपिदयाँ मिलीं तो स्रवस्थ उनका रूप इतिहत्तात्मक है । '

इन नवीन रूपों में 'गीत' भी छायावाद युग में श्राकर एक नवीन रूप में रचे गए । वे पश्चिम के साँग (Song) के समान छोटे कर दिये गए । भक्ति काल में गीतों की शैली 'पद' शैली ही थी जिसका श्रनुकरण 'हरिश्चन्द्र' युग

१. 'बादल'-पल्लव, पृ० ६२।

२. 'इन्दु' कला ३, किरण ४, मार्च सन् १६१२।

३. सरस्वती जून १६१४।

४. 'कल्प लता' सन् १६३७, श्रयोध्यासिंह उपाध्याय ।

में भी हुआ। किन्तु इस युग में गीत-शैली लोकगीतों की पुनरावृत्ति-पद्धति से तो प्रभावित हुई, किन्तु उस पर पश्चिमी प्रभाव भी पड़ा। यह प्रभाव विशेषरूप से निराला में दिखाई पड़ा, जिन्होंने क्रॉप्रेजी के गीतों के ध्वन्यात्मक सौन्दर्य को परख कर कहीं तो संगीत के छन्दशास्त्र के आधार पर गीत रचे तो कहीं स्वतन्त्र रूप में। 'गीतिका' में प्रथम शैली के गीत अधिकत्तर मिले:—

स्रित वसंत स्त्राया। भरा हर्ष बन के मन, नवोत्कर्ष छाया।।

—गीतिका, पृ• ५।

पश्चिमी शैली पर स्वरापात का ध्यान रखते हुए कवि ने गीतों का निर्माण इस प्रकार किया:—

भूम - भूम मृदु गरज घनघोर, राग अमर! अंबर से भर निज रोर। भर भर भर भर निर्भर-गिरि-सर-में ज्यारे वर्ष के हर्ष बरस तू बरस - बरस रस धार।।

-परिमल, पृ० १७६।

प्रसाद और पंत के गीतों में भी अनुभूति और कला का सुन्दर योग मिला । महादेवी ने तो मीरा के समान गीतों में ही अपनी अनुभूति बाहर अभिन्यक्षित की । किन्तु बच्चन के गीतों में उर्दू, फारसी के प्रभावानुरूप अत्यधिक भावाकुलता और कोमलता दिखाई पड़ी । छायावाद का अवरोह और देशभक्ति के गीत

सन् १६२० के उपरान्त भारतीय स्वातन्त्र्य भावना तीब्र रूप धारण करने लगी श्रौर देश की परिस्थितियाँ ऐसे साहित्य की अपेचा कर रही थीं जिसमें देशप्रेम श्रौर स्वातन्त्र्य भावना का स्वर भरा हुआ हो। छाया-वादी किव अभी तक कल्पना-लोक में बैठ अपने गीतिकाव्य को सव भाँ ति परिष्कृत कर चुका था। परन्तु राजनीतिक परिस्थितियाँ युग के अवरोह काल तक ऐसी श्रान पड़ीं, जिससे काव्य में युगभावना का सच्चा प्रतिविम्ब पड़ना अवश्यंभावी हो गया। जीवन, जो विषमताओं से पूर्ण था अब पलायन की भावना से समतल नहीं हो सकता था। किवता जीवन से निकली हैं, अस्तु उसमें जीवन का यथार्थ प्रतिविम्ब देखने के

लिये किव श्रातुर हो उठे। श्रतः जब राजनीतिक च्रेत्र में महात्मा गान्धी के श्रिहिंसात्मक सत्याग्रह-श्रान्दोलन छिड़ पड़े श्रीर जब देश के प्रति कर्तव्य का भाव जनता में स्फुरित हुश्रा तब स्वयं किवयों को श्रपनी रङ्गीन कल्पना में फीकापन का श्राभास मिलने लगा। देशभक्ति के गीतों की धारा जो 'छायावाद युग' के रहस्थोन्मुक्त गीतों के मुखपृष्ठ पर श्रा जाने से पृष्ठ-भूमि में दबी चली श्रा रही थी, पुनः काल के श्रनुरूप वेग के साथ प्रवाहित हो पड़ी। 'भारतेन्दु युग' से श्राते हुए देशभक्ति के गीतों की धारा को इस काल में प्रमुखतथा माखनलाल चढ़वेंदी, मैथिलीशरण गुप्त, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', सोहनलाल द्विवेदी, रामधारीसिंह 'दिनकर' श्रीर सुभद्राकुमारों चौहान ने श्रागे प्रवाहित किया।

काव्यरूप की दृष्टि से देखने पर इमें भारतेन्द्र युग के देशभिक्त के गीतों से छायावादी देशभिक्त के गीतों में समुचित विकास दिखाई पड़ा। इस परिष्कार का श्रेय छायावाद युग की उस स्वातन्त्र्य-भावना को ही दिया जाता है जिसने अभिव्यक्ति में सर्वाङ्गीण परिष्कार के लिये कवियों को आतुर बना दिया। रहस्योनमुख प्रवृत्ति, अभिव्यक्ति की छुंठा और लाच्चिषकता में गीति-काव्य को जो कोमल रूप मिल चुका था, उसी से प्रेरित होनेवाले इन गीतों के रचयिताओं ने अपने गीतों में भी वही कोमलता ला दी। इतिवृत्तात्मकता अब इन गीतों से बिलकुल दूर चली गई और अनुमृति का सौन्दर्य इनमें दिखाई पड़ा। सच्ची गीतिमत्ता में ये गीत रूप की दृष्टि से बिलकुल नवीन शौली को भी अपने साथ लेकर आए। माखनलाल चतुर्वेदी का स्वर इस प्रकार गूँजा:—

मुक्ते तोड़ लेना बनमाली , उस पथ पर तुम देना फेंक । मातृभूमि पर शीश चढ़ाने , जिस पथ जावें वीर ख्रानेक ।

- 'एक फूल की चाह', 1

भारतेन्दु के गीतों के समान केवल भारत की दुःख दारिद्रथपूर्ण शोच-नीय श्रवस्था पर क्रन्दन इन गीतों में नहीं भरा गया, प्रत्युत श्रात्मविलदान

१. 'परिचय'—समादक, शान्तिप्रिय द्विवेदी, साहित्य सदन, चिरगाँब, भाँसी—पृ. ३२ ।

का स्वर भी ऊँचा उठा । सोहनलाल द्विवेदी ने 'प्रयास्पागीत' इसी भावना से प्रेरित होकर रचे :--

न हाथ एक शस्त्र हो।

न साथ एक श्रस्त्र हो।।

न श्रम्म नीर वस्त्र हो।

हटो नहीं

डटो कहीं

बढ़े चलो

बढ़े चलो।

—'भैरवी', पृष्ठ १२५।

देशभक्ति के भावों में व्यापकता तो आती गई किन्तु साथ ही काव्यरूप मी बदलता गया। 'प्रयाण गीत' छायावाद के इसी अवरोह काल में दिखाई पड़े, जिसमें रूप का निश्चित विकास है।

देशभिक्त के स्वर में घीरे-घीरे समाजवाद के पुट से क्रान्ति की भावना का बीजारोपण भी उसी समय से होने लगा। यद्यपि यह क्रान्ति की भावना द्वितीय महायुद्धोपरान्त आगे चल कर प्रगतिवादी गीतों में स्पष्ट रूप से विकसित हुई, तथापि उसका बीजारोपण इसी काल में हो गया:—

कवि कुछ ऐसी तान सुनात्रो, जिससे उथल-पुथल मच जाये।

यह स्वर बिल्कुल नवीन था जो 'दिनकर' और 'अञ्चल' के गीतों में प्रबल रूप से दिखाई पड़ा और उत्तरोत्तर यह स्वर अत्यधिक प्रबल होता गया। एक प्रकार से राजनीतिक परिस्थितियों के अनुरूप 'छायावादयुग' के देश-भिक्त के गीतों की अन्तिम परिण्यित कान्ति के गीतों में होने लगी। मार्क्ष का प्रभाव और समाजवादी भावना का स्फुरण इसके मूल में निहित था। इसी कान्तिवादी भावना ने विकसित होकर प्रकारान्तर से ऐसे गीतों को जन्म दिया जिनकी प्रगतिशील भावना को देख आलोचकों ने उन्हें 'प्रगतिवादी' कह कर पुकारा।

'प्रगतिवाद युग' श्रौर गीतिकाव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

'छायाबाद युग' के अवरोह काल में जीवन की वास्तविकताओं ने जो उम रूप धारण कर लिया, उसके परिणामस्वरूप मानव की चिन्तनधारा बिलकुल ही बदल गई। राजनीतिक चेत्र के जिन उलट-फेरों ने समाज में

विप्लव गायन, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन'।

जिस क्रान्तिसयी भावना को जन्म दे दिया था उसकी परमावश्यकता का श्रनुभव करते हुए इस काल के किवयों ने भी श्रपनी श्रकमंग्य प्रतिक्रियावादी प्रवृत्ति को किसी भी रूप में कल्याण्प्रद न समका। जीवन के प्रश्न को छोड़ कर वैयक्तिक सुख-दुख एवं श्राध्यात्मिक श्रनुभूतियों की श्रभिव्यंजना मात्र से किव न तो स्वयं श्रपने श्रापको तुष्ट कर सका श्रौर न समाज को ही उसकी कला में सार्वभौम तथ्य की उपलब्धि हो पाई। जीवन-संघर्ष में लगे हुए समाज ने श्रपने चारों श्रोर उसी संघर्ष को देखने की श्रभिलाषा की। क्योंकि उसमें श्रव तक क्रान्ति के स्फुलिङ्ग उद्दीत हो चुके थे श्रीर उसी में जीवन संघर्ष के सुलभाव का हल भी उन्हें दिखाई पड़ चुका था। परिस्थितियों के श्रनुरूप किव सदा से प्रभावित होता श्राया। इसी प्रभावानुरूप देशभिक्त का स्वर छायावादी राष्ट्रीय-गीतों में भरा गया, जो उस युग के श्रन्त होते-होते राजनीतिक परिवर्तनों के श्रनुरूप महानाश की भावना के रूप में किवता में श्रवतिरत हुश्रा।

किन्तु लगभग सन् '३७—'३८ के श्रासपास हमारी राजनीतिक, सामा-जिक एवं श्रार्थिक परिस्थितियाँ इतनी बदलने लगीं कि छायाबादी किन कल्पना-लोक को छोड़ कर ऊसर भूमि पर उतर श्राया । गीतिकाच्य भी इन्हीं परिवर्तनों के श्रमुरूप श्रपने पुराने श्रावरण को छोड़, नवीन रूप में प्रकट हुश्रा । उसके इस नव्योत्यान में राजनीति ने समुचित प्रमाव डाला । कहना न होगा कि 'छायाबाद युग' के उपरान्त एक प्रकार से काव्यचेत्र में यही राज-नीति का प्रवेश 'प्रगतिवाद' नाम से श्रमिहित हुश्रा ।

गीतिकाव्य-चेत्र में सन् '३७ के उपरान्त श्रर्थात् पंत जी के 'युगान्त' के पश्चात् युग का जितना स्पष्ट प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ा वह श्रम्तपूर्व था। श्रमी तक राजनीतिक परिस्थितियों के श्रनुरूप व्यक्तिवाद का स्वर प्रबल हो रहा था। किन्तु सन् '३७ के उपरान्त वही व्यक्तिवादी मनोवृत्ति समाज-मानव की भावना की प्रबलता से समाजवादी मनोवृत्ति में परिणत होने लगी। साथ ही मार्क्ष का प्रभाव भी राजनीतिक चेत्र में श्रमिट रूप से पड़ने लगा। हमारे कियों ने उन्हीं श्रादशों के श्रनुरूप कितता में विविध भावों को स्थान देने का प्रयत्न किया। मार्क्ष ने किवता के सामाजिक महत्व को भलीभौति समभाते हुए, उसे समस्त यथार्थ के प्रति विद्रोह का एक सुन्दर साधन माना। प्रगतिवादी गीतिकाव्य की पृष्ठभूमि इसी मार्क्षवादी समाजवाद की क्रियात्मक भावना से तैयार हुई जिसमें समस्त समस्याश्रों एवं श्रसमताश्रों को सुलभाने का एकमात्र साधन 'कान्ति' ही सिद्ध हुई, जिसकी श्रनिवार्थता उनके

्दार्शनिक सिद्धान्त 'विरोधजन्य गतिशील भौतिकवाद' (Dialectical Materialism) ग्रथवा द्वन्दात्मक भौतिकवाद में प्रतिपादित हुई । इस सिद्धान्त के श्रनुसार जगत नित्य परिवर्तनशील है। इस परिवर्तन के मूल में दो विरोधी तत्वों का द्वन्द्व है, किसी श्राध्यात्मिक शक्ति का हाथ नहीं । संसार का मूला-धार पंचभौतिक या पदार्थ है। इसी में जब स्वतः विरोध उत्पन्न होने लगता है तब श्रपनी चरमावस्था को पहुँच उसे श्रपनी प्रथमावस्था से भिन्न रूप मिल जाता है । परन्तु इसमें भी पुनः उसी प्रकार आन्तरिक असंगतियाँ पादुर्भृत होने लगती हैं, जिसके प्रवलतम होने पर पुनः एक नवीन श्रवस्था को जन्म मिलता है, जो प्रथम दोनों अवस्थाओं की अपेचा अधिक नवीन होती है। इन्हीं को क्रमशः 'थीसिस' (Thesis) 'एन्टीथीसिस' (Antithesis) श्रीर 'सिन्थिसिस' (Synthesis) कहा गया है । इस अन्तिम अवस्था को पहुँच, विरोधी तत्वों में सन्तुलन (Equilibrium) स्थापित हो जाता है । किन्तु समय के अनन्तर पुनः जब द्वन्द्व उत्पन्न होता है तब इस अवस्था में 'पदार्थ' या 'वस्तु' में केवल 'मात्रा' (Quantity) का ही नहीं श्रपित गुण (Quality) का भी परिवर्तन होने लगता है। यह परिवर्तन की अन्तिम और सबसे अधिक वेगपूर्ण त्रवस्था है। इसी प्रकार मार्क्स ने समाज का मूलाधार 'त्र्रार्थ' को ही बताया । इसी में वैषम्य के कारण शोषक श्रौर शोषितों का वर्ग स्थापित हो जाता है। 'श्रर्थ' के पूँजीपतियों के हाथ में चले जाने के कारण शोषितों की संख्या बद जाती है। सामाजिक सन्तुलन में वैषम्य श्राने लगता है। यह वैषम्य बढ़ते बढ़ते एक ऐसी अवस्था को पहुँच जाता है जब क्रान्ति की भावना सजग हो उठती है। यही कान्ति समाज की स्रार्थिक विषमता को नष्ट कर वर्गहीन श्रमिक राज्य की स्थापना करती है श्रौर समाजवाद पूर्ण रूप मे प्रतिष्ठित हो जाता है।

राजनीतिक च्रेत्र में जिस प्रकार मार्क्ष ने समाजवाद की स्थापना द्वारा विश्व का कल्याण देखा, उसी प्रकार काव्यच्त्र में भी उसने समाजवादी सिद्धान्तों को श्रपनाने वाले किव को ही विशेष महस्व दिया। क्योंकि उनके मतानुसार काव्य श्रथवा कोई भी कला समकालीन युग का प्रतिबिम्ब होती है, जिसमें भौतिक जीवन ही प्रतिबिम्बित होता है। श्रस्तु कलाकार का उद्देश्य यही हो जाता है कि वह युग की उन सभी प्रगतिशील शक्तियों की जाँच करने के अपरान्त श्रपने काव्य के लिए श्रनुकूल सामग्री ढूँढ़ निकाले। गतिशीलता में विश्वास रखने के कारण भी ये किव प्रगतिशील कहलाए।

हिन्दी में छायाबाद युग के अन्तिम दिनों से ही ऐसी प्रवृत्तियाँ भलकने

लगी थीं जिनमें समकालीन राजनीतिक परिवर्तनों के अनुरूप पनपती हुई समाजवादी भावना का स्फुरण हो रहा था और पन्त अपनी 'युगवाणी' लेकर काव्यचेत्र में उतर भी पड़े थे। 'रूपाभ' में स्पष्ट रूप से उन्होंने अपनी परिवर्तित प्रवृत्ति का संकेत भी दे दिया था'। किन्तु इससे पूर्व सन् १६३६ में 'प्रगतिशील संघ' की स्थापना हो चुकी थी और किवयों का अकाव भी दूसरी अोर मुझता हुआ लिचत हो गया था। इसी समय से गीतिकाव्य के बाह्य स्वरूप पर घोर प्रतिक्रिया आरम्भ हो गई थी।

'द्विवेदी युग' की इतिवृत्तात्मकता जब श्रिति पर पहुँच गई तब उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप 'छायावाद' श्राया श्रीर किन-समाज समस्त रूढ़ियों को उखाड़ फेंकने के लिये श्रातुर हो उठा । पश्चिमी सम्पर्क ने इसमें श्रीर श्रिधिक योग दिया । भारतीय सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियाँ तो इसके मूल में कार्य कर ही रही थीं । फलतः बाह्य श्रिभिव्यंजना में गीतिकाव्य ने जो रूप धारण किया वह श्रत्यिक मौलिक दिखाई पड़ा । किन की सौन्दर्य भावना के श्रानु-रूप नवीन छन्द, नवीन उपमान, नवीन प्रतीक एवं भाषा की नवीन लाच्च-रिएक शैली को जन्म मिला । किन्तु धीरे-धीरे यह प्रवृत्तियाँ श्रपनी श्रिति को पहुँचने लगीं श्रीर गीतिकाव्य का स्वरूप दुरूह होता चला । फलतः पुनः उसकी भी प्रतिक्रिया हुईं—

क्या होगा गाकर अनन्त का नीरव श्रौ मधुमय संगीत , मलयानिल की उच्छ्वासों का श्रस्फट श्रनुपम राग पुनीत । कनक रिश्मयों के गौरव से होगा क्या दुःखियों का त्राण , रूखी ही रोटी में जिनको है यथार्थ जीवन का प्राण ॥

गीतिकाव्य के आन्तरिक एवं बाह्य स्वरूप पर इस प्रकार के आवेप का प्रधान कारण युग की परिवर्तित होती हुई परिस्थितियाँ थीं। अभी तक गांधीवाद की भावना से देशभिक्त के गीतों की प्रसुरता हो रही थी, किन्तु समाजवाद और मार्क्ष के प्रभाव ने कवियों की मनोवृत्ति में जो परिवर्तन ला उपस्थित किया उससे अभिव्यक्ति का स्परूप अत्यन्त परिवर्तित हो गया। गीतिकाव्य के रूप में एक बार पुनः विद्रोह के भाव परिलिस्तित हुए। यह

श्रतएव इस युग की किवता स्वप्न में नहीं पल सकती । उसकी जड़ों की श्रपनी पोषण्-सामग्री धारण् करने के लिए कठोर धरती का श्राश्रय खेना पड़ रहा है । रूपाम , वर्ष १, सं० १, जुलाई १६३८ ।

२. सरस्वती सं० ३७, सं० ३, १६३६।

विद्रोह प्रथम तो विषयगत था श्रीर फिर उसी के श्रनुरूप विधान में भी श्रन्तर श्राते गए । किन ने जब घरती को श्रपनाना श्रारम्भ कर दिया तब भाषा श्रीर शैली में नवीनता श्रा गई। छायावादी उपमान, प्रतीक एवं लाचिं किता की पद्धति प्रगतिवादी किवियों के लिये व्यर्थ सिद्ध हुई। युग की कठोर वास्तविकताश्रों ने जब उन्हें श्राकाश से कठोर भूमि पर ला उतारा तब उन्होंने घूल श्रीर चिथड़ों को भी सहर्ष श्रपनाया। घरती के प्रति किन की श्रास्था गीतिकाव्य में यों प्रकट हुई—

ताक रहे हो गगन ?
मृत्यु नीलिमा,गहन ?
श्रानिमेष श्राचितवन काल नयन ?
देखों भू को ।
जीव प्रसु को ।।

-- युगवाणी, पन्त पृ० १६।

इसी प्रकार:-

पीले पत्ते टूटी टहनी छिलके कंकड़ पत्थर कुँड़ा करकट सब कुछ लगता सार्थक सुंदर।

-(युगवाणी' पृ० १७ ।

भाव के बदलते ही काव्यरूप बिलकुल बदल गया । यहाँ कि उन्मुक्त पत्नी के सहरा छुन्द के बन्धन को तोड़ कर स्वच्छन्द श्रिभिव्यंजना-चेत्र में विचरण करता हुआ दिखाई पड़ रहा है । सम्पूर्ण भाव छुन्दोबद रूप में श्रिभिव्यक्त किए जा सकते थे, किन्तु किन ने बिलकुल नवीन रूप में श्रपने को व्यक्त करने का प्रयत्न किया है । उसे छुन्दों का तिनक सा बन्धन भी मान्य नहीं । सरल शैली में विलकुल सीधे ढंग से भावाभिव्यंजना ही उसका लद्य है । उसके गीतिकाव्य का अपना एक विशिष्ट लय भी है, जिसमें आरोहावरोह भावानुकृल है । मुक्त छुन्द के इस लय के साथ गीतिकाव्य का रूप वस्तुतः एक नवीन विकास का चोतक है । इस छुन्द-विधान पर पश्चिम के मुक्त छुन्द (Free-Verse) का प्रभाव पूर्ण रूप में मिला, जिसका सूत्रपात अमे-रिका के किन 'वाल्टिइट्मैन' ने किया।

छायावादी कवि पन्त का इस नवीन चेत्र में उतरना ही था कि अनेक कवि जिनमें इन्हीं प्रगतिशील भावनाओं का स्फरण कमशः हो ही रहा था, इसी चेत्र में तीव्रता के साथ प्रवेश करने लगे। इनमें 'दिनकर', 'त्राञ्चल', नरेन्द्र, भगवतीचरण वर्मा, उदयशंकर भट्ट, गोपालसिंह 'नेपाली', केदार-नाथ अप्रवाल आदि उल्लेखनीय हैं। यों तो इन सभी किवयों को गीतिकाव्य रचना में प्रोत्साहन पन्तजी की रचनाओं से मिला, किन्तु इनकी प्रगतिशीलता का रूप भिन्न दिखाई पड़ा। पन्तजी में क्रान्ति एवं ध्वंस की भावना अपने प्रचएड रूप में न होकर अपनी एक शालीनता लिए हुए हैं। यद्यपि उसके मूल में हम उन्हीं तत्वों को पाते हैं जो मार्क्सवादी सिद्धान्त में प्रतिपादित हुए हैं, तथापि जहाँ वे मार्क्सवादी भावना से प्रभावित हुए दीख पड़ते हैं, वहाँ गांधीवाद को भी अपनाए हुए हैं। किन्तु इन प्रगतिशील किवयों में मार्क्सवाद के सिद्धान्त को अधिक अपनाने के कारण विद्रोह की भावना अधिक है। रामेश्वर शुक्ल 'श्रञ्चल' में यह क्रान्ति की भावना उग्र है—

श्राज तो संघर्ष को मैं प्यार करता। श्राज मैं विद्रोह की हुंकार भरता।। हो रहा प्रतिपल सजग, पीड़ित न यह श्रव वच्च होता। श्रव न मैं चीत्कार सुन कर, श्रूच यह में बैठ रोता।।

-किरण बेला, विद्रोही।

यहाँ किन ने भावाभिव्यक्ति में गीत (Song) शैली का श्रनुगमन किया है। श्रतएव काव्यरूप में गीत की शैली (Technique) वही है जो छाया-वादी युग में 'बञ्चन' के गीतों में मिलती है। किन्तु नरेन्द्र ने भावाभिव्यं-जना को नवीन रूप दिया है:—

मुक्ते आश्चर्य महान् , भुके जर्जर निष्पाण । न जाने कैसे हैं ये, स्तंम, लदा है जिन पर जग भार । विश्व वैभव का भार सम्हाले हैं जिसको कंकाल सिहरते हिलते कंकाल । देखता हूँ विस्तृत साम्राज्य और ये कृष कंकाल ।।

—प्रभातकेरी ।

किन ने यहाँ सम्पूर्ण दृश्य के प्रभावात्मक स्थलों को जुन कर बड़ी ही सरल एवं सुबोध शैली में इस प्रकार रखा है जिसमें चमत्कार की प्रवृत्ति नहीं। भावानुस्य तीव्रता के साथ किन के गीतिकाव्य की पंक्ति कहीं छोटो, कहीं बड़ी होती गई है। गीतिकाव्य का बाहरी रूप भी बड़ा ही साधारण किन्दु प्रभावपूर्ण है। इसी प्रकार भगवतीचरण वर्मा के गीत में भी संग्लता की श्रोर प्रवृत्ति श्राधिक है:—

उस श्रोर चितिज के कुछ श्रागे, कुछ पाँच कोस की दूरी पर। मू की छाती पर फोड़ों से, हैं उठे हुए कुछ कच्चे घर। मैं कहता हूँ खँडहर उसको, पर वे कहते हैं उसे शाम।

—'भैंसागाड़ी', भग० वर्मा '।

इस प्रकार के गीतिकाव्य श्रपने में वर्णन-प्रधान हो उठे हैं। किन्तु गीतिकाव्य में वर्णन का श्राग्रह निषिद्ध है। प्रगतिवादी गीतों में यह तत्व श्रिषकता के साथ समायोजित हुआ है। इससे गीतिकाव्य के प्रवाह पर कुछ श्राघात श्रवश्य पहुँचा है। 'दिनकर' ने श्रिषकांशतः लय का ध्यान श्रपने गीतों में रखा है:—

श्वानों को मिलता दूध वस्त्र, भूखे बालक श्रकुलाते हैं।
माँ की हड्डी से चिपके ठिटुर जाड़ों की रात बिताते हैं।।
युवती के लज्जा वसन बेंच जब ब्याज चुकाये जाते हैं।
मालिक जब तेल फुलेलों पर पानी-सा द्रव्य बहाते हैं।।
पापी महलों का श्रहंकार देता तब मुक्तको श्रामन्त्रण।

—हुंकार, 'दिनकर' 1

प्रगतिवादी किव ने सामूहिक भावों की व्यंजना के लिये छुन्दों का बन्धन तो क्रमशः अमान्य करना श्रारम्भ कर दिया, किन्तु उसने लय या लयात्मकता का आधार कदापि नहीं छोड़ा। क्योंकि उनकी घारणा में लय सामूहिक ऐक्य को जन्म देनेवाला अवयव है और उसमें वह शक्ति है जो समूह को प्रभावित करने की ज्ञमता रखती है। इस लय को अपने गीतिकाव्य में इन प्रगतिवादी कवियों ने या तो छुन्द के सहारे उत्पन्न किया अथवा शब्दों के नपे-तुले प्रयोगों द्वारा। अधिकांशतः 'प्रगतिवादी युग' में दूसरी पद्धति का अनु-गमन गीतिकाव्य में हुआ।

दूसरी बात जो इन गीतों में दिखाई पड़ी वह है उनकी सुबोधता। यही

१. 'विवेचनात्मक काव्य विहार'—संकलन कर्त्ता—सत्यनारायण पागडे, सन् १६४४, प्रयाग, पृ० १३८।

२. 'हुंकार'—रामधारी सिंह 'दिनकर' पृ० ७३ 'त्रिपथगा'— सप्तम संस्क-रण, पटना।

कारण है प्रगतिवादी गीतिकाव्य अभिव्यंजना शैली की दुरुहता को लिए हुए नहीं है । वस्तुतः इस युग का गीतिकाव्य शैली की दृष्टि से अलंकृत प्रवृत्ति का भी नहीं; क्योंकि उसमें वस्तु या भाव को पहले महत्व दिया गया है, फिर अभिव्यंजना को । फलतः इन कवियों ने प्रायः सभी वादों (अभिव्यंजना, कलावाद आदि) का विरोध किया । अभिव्यंजना में सरलता, भाषा की सुबोधता की अपेन्ना करती है । सर्वसाधारण तक वही वाणी पहुँच सकती है जो दुरुह एवं संस्कृतमय न हो । इसीलिये युग को वाणी को गीतिकाव्य की वाणी बनाने का प्रयास इन कवियों ने किया । पंतजी ने तो शुद्ध तत्सम शब्दों का प्रयोग किया किन्तु परवर्ती प्रगतिवादियों ने भाषा की सहजता को ही अपनाया ।

युग की परिस्थितियों के अनुरूप प्रगतिवादी किव की विचारधारा बौद्धिक हो गई। इन किवयों के गीतिकाव्य में बौद्धिकता का पुट अधिक मिला। इस युग में गीतिकाव्य के गद्य की अोर भुकने का एक कारण यह बौद्धिकता की प्रवृत्ति भी है। इससे संगीतात्मकता को धक्का भी पहुँचा है। परन्तु इस बौद्धिकता के तत्व ने हमारे गीतिकाव्य के विकास में एक नवीन तत्व भी प्रदान किया। यह है व्यंग्य का स्त्रपात। गीतिकाव्य द्वेत्र में 'व्यंग्यगीति' के जन्म का श्रेय इसी बौद्धिक-प्राधान्य युग को ही है। व्यंग्य बुद्धिजनित है, किन्तु जब यही व्यंग्य हृदय के साथ समन्वित होकर गीतिकाव्य रूप में अाता है तब वह एक सुन्दर काव्यरूप को जन्म देता है। व्यंग्यगीतियों की रचना में पन्त, 'अंचल', और 'निराला' विशेष उल्लेखनीय हैं। ये व्यंग्य अधिकांशतः वहीं कसे गए हैं जहाँ शोषकों के अत्याचार का वर्णन है। निराला का 'कुकुरमुत्ता' इस दृष्टि से बहुत ही महत्वपूर्ण है। इसमें गुलाब शोषक वर्ण का एवं 'कुकुरमुत्ता' शोषित वर्ग का प्रतीक है:—

देख मुभको मैं बढ़ा श्रीर श्रपने से उगा मैं।

× × × कलम मेरा लगता नहीं।

× ×

जैसे 'प्रोग्नेसीव' का कलम लेते ही रोका नहीं रकता जोश का पारा।

× ×

कहीं का रोड़ा कहीं का पत्थर, 'ढी.एस.एलीयट'ने जैसे दे मारा, पढ़नेवालों ने भी जिगर पर रखकर हाय, कहा लिख दिया जहाँ सारा,

—'कुकुरमुत्ता', 'निराला' पृ० १६-१७।

प्रस्तुत 'व्यंग्यगीति' में श्रप्रत्यच रूप से किन ने समाज के दो नगों के कपर व्यंग्य कथा है। व्यंग्यगीतियों में शैली की दृष्टि से 'कुकुरमुत्ता' श्रपने दंग का श्रकेला काव्यरूप है।

पन्त की 'ग्राम्या' भगवतीचरण वर्मा की 'भैंसागाड़ी' श्रीर 'श्रंचल' के गीतों में भी व्यंग्य के छींटे मिलते हैं। पन्त ने 'ग्राम्या' में ऐसे गीतों की रचना की है:—

राम राम

हे प्राम्य देवता, यथा नाम शिच्नक हो तुम, मैं शिष्य, तुम्हें सविनय प्रणाम विजया, महुस्रा, ताङी, गाँजा पी सुबह शाम तुम समाधिस्थ नित रहो, तुम्हें जग से न काम।

- 'प्राम्या'-प्रामदेवता, पृ० ६०।

श्रंचल के व्यंग्य भी तीच्या हैं :--

तुम समभोगे इनका रोष, तुम समभोगे इनकी ज्वाला। कहाँ समभ, पाश्रोगे मालिक, इनकी श्रन्तार्शाखा कराला?

गीतिकाव्य के विकास में इन व्यंग्यगीतियों का महत्व बहुत है। परन्तु सन् '३७ से लगभग सन् '४७ के आस-पास गीतिकाव्य ने रूप की दृष्टि से यही विकास किया है। क्रमशः प्रगतिवाद युग में कवियों की अनुभूति का विकास अति बौद्धिक होता चला गया, जिसके फलस्वरूप गीतिकाव्य का बाह्य आवरण भी अत्यधिक परिवर्तित होता गया।

श्रष्टम श्रध्याय

गीतिकाव्य का स्वरूप

पश्चिम में काव्य का विभाजन करते हुए जिस स्रान्तर्श्वति-निरूपक स्रथवा स्वान्भिति-निरूपक काव्य का एक स्रोर संकेत किया गया उसी के स्नन्तर्गत श्रंग्रेजी का ''लिरिक'' जिसे हम ''गीतिकाव्य'' का पर्याय देते हैं परिगिखित हुआ । १ पश्चिमी विचारकों ने बताया है कि गीतिकाल्य ही कवि के अन्तर्ज-गत के नाना व्यापारों को बाहर प्रगट करने का सफल माध्यम है। उसके निर्माण की मूल प्रेरणा कवि को अपने अन्तरतम से मिलती है जहाँ हुद्य श्रौर मस्तिष्क, भाव श्रौर विचार का निरन्तर संघर्ष व्याप्त रहता है। कभी इन भावों पर विचारों की विजय होती है तो कभी विचारों पर भावों की, श्रीर कभी दोनों का संतुलन बना रहता है। किन्तु इससे यह श्राशय भी कदापि नहीं कि गीतिकार का बहिर्जगत श्रीर उसके नाना दश्यों से कोई सम्बन्ध नहीं ऋथवा गीतिकाव्य पद्म-रूप में मनोवेगों का संकलन है। ऋन्त-र्वति-निरूपक वर्ग में गीतिकाव्य को इसीलिये रखा जाता है कि उसमें किंब की प्रकृत्ति अन्तर्भुखी होने के कारण अधिक भाव-प्रधान होती है और भावा-वेश में उसका श्रपना ही श्रात्मप्रकाशन उसमें होता है। बहिर्जगत के नामा कियाकलापों से वह अविच्छिन्न नहीं हो सकता बह्नि उन्हीं का उसके हृदय पर निरन्तर प्रभाव पड़ता रहता है श्रीर उसके जीवन में कोई ख्यां ऐसा आ जाता है जब बहिर्जगत की वस्तु उसकी भावनाश्रों को तीवतम रूप में उद्धे-लित कर देती है जिससे बाह्य श्रिभिव्यंजना में वस्तु गौए हो जाती है, कवि की भावना प्रमुख । हम यहाँ कवि की अनुभूति को ही अधिक महत्व देने

^{*. &}quot;An Introduction to the study of Litterature"—W. H. Hudson, page—126.

लगते हैं, वस्तु को नहीं । यही कारण है कि गीतिकाव्य भाव-प्रधान कविता के वर्ग में रखा जाता है । हृदय भावाधार है और मस्तिष्क विचार-प्रधान । अतः गीतिकाव्य भावप्रधान होने के कारण जितना हृदय से अट्टर रूप में सम्बद्ध होता है उतना मस्तिष्क से कदापि नहीं । किन्तु कि की हृदयस्य भावनाएँ उसी के हृदय तक सीमित हों ऐसा भी कदापि नहीं । गीतिकाव्य का अन्तर्वृत्तिनिरूपक होना जिस आत्माभिव्यंजना को उसमें स्थान देता है, उसमें ऐसे ही भावों का अभिव्यंजन होता है जो सार्वजनीन महत्व को अपनाए हुए रहते हैं और उसमें कि की अन्तरात्मा इतने स्पष्ट रूप में अभिव्यंजित होती है कि पढ़ते ही किव का व्यक्तित्व आँखों के समज्ञ नाच उठता है । इस अर्थ में गीतिकाव्य, काव्य के अन्तर्वृत्तिनिरूपक वर्ग में रखा जाता है । इस अर्थ में कदापि नहीं कि बाह्य जगत से किव का कोई सम्बन्ध नहीं ।

इसी प्रकार जब महाकाव्य को बाह्यार्थनिरूपिणी कविता के अन्तर्गत रखते हैं तो उसका श्राशय यह कदापि नहीं होता कि कवि उसमें श्रन्तर्शत्त का निरूपण ही नहीं करता अथवा वह उसके स्वानुभूति का निरूपण नहीं। दोनों प्रकारों में स्पष्ट विभेद की रेखा खींचना प्रायः सभा श्रालीचकों को कठिन प्रतीत हुन्ना है । वस्तुतः स्वानुभूति-निरूपिणी कविता में हम यह देखते हैं कि किव ने अपनी अनुभति की व्यञ्जना किस शैली में की है। गीतिकाव्य में कवि जब अपना अतःस्थल खोल कर रखता है तब भावनाएँ केवल उसी की होकर व्यक्त होती हैं, यहाँ उसका 'श्रहं' प्रमुख होता है। श्रन्तर्जगत ही प्रेरणा का केन्द्र बनाया जाता है। किन्तु बाह्यार्थनिरूपक काव्य में कवि का श्रानुभव श्रापना न होकर कथान्तर्गत श्राये पात्रों के श्रानुभव के रूप में श्रामि-व्यक्षित होता है। यहाँ उसके निजी व्यक्तित्व की छाप स्वतन्त्र रूप में नहीं भलकती । बाह्य जगत उसका प्रेरणा-केन्द्र होता है । गीतिकाव्य का 'श्रहं' अहाँ 'वयं' बन जाता है । अस्तु जहाँ महाकाव्य बहिर्जगत के संघर्ष की अप-नाने के कारण काव्य के बाह्यार्थनिरूपक वर्ग में रखा जाता है. वहाँ अन्तर्जगत के संघर्षों से टकरा कर फूट निकलने वाले गीतिकाव्य को हम काव्य के अन्त-र्वृत्ति-निरूपक वर्ग में रखते हैं।

^{?. &#}x27;The boundary lines between these two divisions cannot of course be drawn with absolute precision and in such poetry especially impersonal elements continually combine,'—An Introduction to the study of literature.—Hudson-page 126.

दूसरा कारण गीतिकाव्य को इस वर्ग में वर्गीकृत करने का यह है कि उसमें मनोवेगों (Emotions) की अभिव्यक्ति है जिनका सम्बन्ध हृदय से है, बुद्धि से नहीं और जहाँ मनोवेगों की अभिव्यंजना है वहाँ अभिव्यंजित स्वरूप सदा गीतात्मक और स्वानुभूतिनिरूपक होता है तथा उस स्वरूप में किव का व्यक्तित्व स्पष्ट रूप से भलकता है। किव चुपचाप संसार के नित्य प्रति होते हुए कियाकलापों का निरीच्या करता है। सहसा कोई प्रभावशानिलनी घटना उसके मर्मस्थल को स्पर्श कर गहरा प्रभाव डालती है जिससे अनुकूल मनोविकार उद्दीप्त होकर धनीभूत रूप धारण कर लेते हैं। वह भावाभिव्यक्ति के लिये व्याकुल हो उठता है और गीतों के रूप में उसके आकुल प्राण्य स्वतः निकल पड़ते हैं। किव का आत्मप्रकाशन तो उसमें होता ही है किन्तु उसकी शैली भी बड़ी व्यक्तित्व-प्रधान (Individualistic) होती है। अस्तु निर्विवाद रूप से उसका परिगणन अन्तर्वृत्तिनिरूपक वर्ग में होता है।

किव के अन्तः प्रदेश से निकटतम सम्बन्ध रखने वाले काव्य के इस रूप की छानबीन कर परिभाषा बनाने से पूर्व, उसकी व्युत्पत्ति बताना इसिलये परमावश्यक हो जाता है कि हमारे यहाँ का यह काव्यरूप जिसे गीतिकाव्य की संज्ञा दी गई है अंग्रेजी के 'लिरिक' (Lyric) शब्द का उपजावी है। 'लिरिक' शब्द की व्युत्पत्ति 'लायर' (Lyric) नामक वाद्य-यन्त्र से हुई और इसी वाद्य-यन्त्र के सहारे जिन गीतों का गान हुआ उन्हें 'लिरिक' की संज्ञा दी गई। यदि इम इस शब्द के भी मूल की छानबीन करें तो हम देखेंगे कि जिसे अंग्रेजी में 'लायर' कहते हैं वह प्रीक शब्द 'लूरा' (Lura) से बनाया गया है। यह एक प्रकार का अति प्राचीन प्रीक तन्त्रीवाद्य था जिसके सहारे गीत गाए जाते थे। इन गीतों को वहाँ 'लुरिकोस' (Lurikos) कहते थे और श्रंग्रेजी में आकर वही 'लिरिक' हो गया।

श्रीक विद्वानों ने जब काव्य का विभाजन किया। तब एक श्रोर ऐसे गीतों को रखा जिनका गान समूह द्वारा होता था। इसे वे 'कोरिक' (Choric) कहते थे। श्रीर दूसरी श्रोर इसी 'लायर' नामक वाद्य यन्त्र पर श्रकेले गायी जाने वालो कविता रखी गयीं जिसे 'मेलिक' या 'लूरा'

Encyclopedia Brittanica—vol.XVII—Page 177.

के नाम पर 'ज़ुरिकोस' कहा गया। ' 'कोरिक' या सामूहिक काव्य का गान समूह को उत्तेजित करने के निमित्त होता था किन्तु 'मेलिक' या 'लिरिक' का गान केवल एक ही किव द्वारा होता था। कमशः वैयक्तिकता के उत्थान के साथ काव्य का यह स्वरूप अत्यधिक आत्मामिव्यंजक होता गया और इसी आत्मिनिष्ठता में उसकी विशेषता समभी जाने लगी। श्रंप्रेजी में भी आदिकालीन गीतों में 'लायर' की श्रावश्यकता समभी गई जिनका गान विवाहीत्सव, ईश्वर की स्तुति अथवा वीरों की प्रशंसा के लिये होता था। किन्तु 'रोमान्टिक रिवाहवल' तक पहुँचते-पहुँचते यहाँ तक कहा जाने लगा कि गीतिकाव्य में संगीत की अनिवार्यता नहीं। वह 'लायर' जिसके नाम पर 'लिरिक' का उद्भव हुआ एवं उसकी परिभाषा बनी, एक और रख दिया गया और 'लिरिक' की नए सिरे से परिभाषा बनाई गई। आशय यह कि 'लिरिक' आज अपने मूल अर्थ में नहीं प्रयुक्त होता। अस्तु, उसकी परिभाषा में परिवर्तन आना भी स्वाभाविक ही है। आज किव की मनोवृत्ति (Mood) का अध्ययन करने के उपरान्त गीतिकाव्य का विश्लेषण किया जाता है और तभी उसकी परिभाषा की जाती है।

पाश्चात्य विद्वानों के विभिन्न मत

कहा तो यह जाता है कि 'जाफाय' (Jouffroy) सबसे पहला सौन्दर्य-तत्वज्ञ (Aesthetician) था, जिसने सर्वप्रथम यह प्रतिपादित किया कि गीतिकाव्य और काव्य पर्यायवाची शब्द हैं और उसमें उन सभी तत्वों का अन्तर्भाव है जो वैयक्तिक और आह्लादजनक है तथा जिनमें प्राणों का स्पन्दन विद्यमान है। अतः बाह्य आकार के कठोर नियमों को लेकर उनकी आलो-चना करना व्यर्थ है। '

To return again to Greece, here was an early distilction soon accentuated, between poetry chanted by a choir of singers and rhe song which expressed the sentiments of a single poet. The latter, the (Melic) a song proper had reached a height of technical perfection in the "Isles of Greece", Jbid—page—177–180.

Q. Jouffroy was perhaps the first aesthetician to see quite clearly that lyrical poetry is really nothing more than another name of poetry itself; that it includes all personal and enthusiastic part of

'हेगल' ने अपने 'सौन्दर्यशास्त्र' (Aesthetics) में गीतिकाव्य को काव्य के स्वानुभूतिनरूपक वर्ग में वर्गीकृत कर उसकी परिभाषा करते हुए कहा कि गीतिकाव्य की आधारभूमि ऐसे कार्य का विस्तार कदापि नहीं जिसमें बाह्य संसार अपने समस्त ऐश्वर्य के साथ भलकता हो, प्रत्युत उसमें एक ही अवस्था में पड़ी हुई कि की आत्मा व्यक्तिगत रूप में ही प्रतिबिग्वित होती है। उसका एकमात्र उद्देश्य शुद्ध कलात्मक ढंग द्वारा आन्तरिक जीवन के रहस्यों, उसकी आशाओं, उसके तरंगायित-आह्वाद, उसकी वेदना एवं उसके प्रलाप या उन्माद को उद्घाटित करना होता है।

'सौन्दर्य शास्त्र' के रचियता 'जाफाय' श्रीर 'हेगेल' दोनों ही ने गीति-काव्य की जो परिभाषाएँ वनाई उनमें अपनी श्रपनी विशेषताएँ हैं। एक ने गीतिकाव्य श्रीर काव्य को पर्यायवाची कह कर यह संकेत किया कि काव्य यदि सचमुच काव्य है, तो उसका संगीतमय होना श्रभिन्न श्रंग है श्रीर श्रात्मिन-ष्ठता उसका विशिष्ट गुण । दूसरे ने इसी धारणा को श्रीर भी स्पष्ट करते हुए, मानवात्मा को ही गीतिकाव्य का प्रेरणा चेत्र बताते हुए, श्रन्तरतम के नाना मनोवेगों की बाह्य श्रभिव्यंजना को गीतिकाव्य का पर्याय दिया। वस्तुतः 'हेगल' की परिभाषा बड़ी गम्भीर एवं पूर्ण है। इससे हम जिस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं उससे गीतिकाव्य वह स्वानुभूतिनिरूपिणी किवता कही जाती है जिसमें मानवात्मा प्रकाशित होती है श्रीर मानव स्वयं कला का विषय बन जाता है। इस श्रात्मप्रकाशन में एक श्रोर परिस्थितिजन्य भावों का ऐक्य

what lives and breathes in the verse so that the divisions pedantic criticism are of no real avail to us in its consideration."

—Encyclopedia Brittanica, vol. XVII —Page 181.

Plegel, who has gone minutely into this question in his "aesthetics" contends that when poetry is objective it is epical and when it is subjective it is lyrical...it is as he insists the personal thought or passion or inspiration which gives its character to lyrical poetry. The lyric has the function of revealing, in terms of pure art the secrets of inner life, its hopes, its fantastic joys, its sorrows, its delirium.

⁻⁻ Encyclopedia Brittanica, vol. XVII---page 181.

श्रीर दूसरी श्रोर उन भावों के प्रति किव की हार्दिकता (Sincerity) एवं तत्त्वरूपी होना परमावश्यक हो जाता है। श्रस्तु हेगल की धारणानुसार गीतिकाव्य, काव्यात्मक एवं व्यक्तिगत शैली में जीवन के श्रन्तरिक संघर्ष-उसकी श्राशा, निराशा, हर्ष, शोक, तथा सुख-दु:खमयी श्रनुभूतियों की बाह्य श्राभव्यंजना है।

श्रव हम हन सौन्दर्य तत्ववेताश्रों को छोड़ श्रंप्रेजी के श्रवीचीन श्राली-चकों के विचारों पर प्रकाश डालते हैं। यो तो श्राधुनिक काल तक पहुँचते-पहुँचते श्रनेक विद्वानों ने काव्य विवेचना का किन्तु उनमें से हम कुछ ही विद्वानों के मतों को लेंगे। इनमें श्रनेंस्ट रिस (Ernest Rhys), जॉन-ड्रिंकवाटर (John Drinkwater) प्रो॰गमर (Prof. Gummere) श्रौर हड्सन (Hudson) जैसे प्रमुख श्रालोचकों ने गीतिकाव्य की पर्याप्त विवेचना की है। श्रागे चलकर पुनः जिन श्रालोचकों ने गीतिकाव्य की परिभाषाएँ वनाई, वे उक्त विद्वानों के ही विचारों पर श्राधारित हुई। हिन्दी में भी गीतिकाव्य की परिभाषा करने वाले श्रनेक श्रालोचकों ने श्रपनी विवेचना का श्राधार पश्चिम के इन्हीं विद्वानों को बनाया। हम भी उन्हीं का श्राधार ले, गीतिकाव्य की परिभाषा करेंगे।

'श्रनेंस्ट रिस' के अनुसार गीतिकाव्य उन शब्दों में एक संगीतमय श्रभि-व्यक्ति है जिन पर प्रभविष्णु भाव का श्रनुशासन रहता है श्रौर जो शक्ति-शाली संवादी लय के द्वारा सर्व उन्मुक्त रहते हैं।

प्रस्तुत परिभाषा के अनुसार गीतिकाव्य वह संगीतात्मक अभिव्यंजना है जिसकी मूल प्रेरणा कि को अन्तरतल से मिलती है जो मनोवेगों का उद्गम स्थल है। गीतिकाव्य के निर्माण में ये आवेग, सामान्य होकर गीतरूप में अभिव्यंजित होने में असफल ही रहते हैं। इसलिये उनका तीव्र होना परमाश्यक है। अतः आलोचक ने 'प्रभविष्णु'' (Overmastering) शब्द के प्रयोग द्वारा यह स्पष्ट कर दिया है कि गीतिकाव्य के सुजन के लिये ऐसे आवेगों (Emotions) की आवश्यकता है जो च्रिक हों, किन्तु उदात्त एवं प्रभावशाली भी अवश्य हां। अन्तःस्थल में इन मनोवेगों का संचरण

P. Lyrical, it may be said, implies a from of musical utterence in words governed by overmastering emotion and set free by a powerfully concordant rhythm.

⁻Lyric Poetry-by Ernest Rhys, Foreword. Page 6.

तभी होता है जब किव वस्तु विशेष से गहरे रूप में प्रभावित होता है। जब ये ही मनीवेग उदार रूप धारण कर लेते हैं। तब अनायास वे ऐसी संगीतात्मकता को अपनाए रहते हैं। अस्तु गीतिकाव्य में लयपूर्ण संगीतात्मकता को अपनाए रहते हैं। अस्तु गीतिकाव्य में लय का भी अपूर्व स्थान निर्धारित किया जाता है। प्रत्येक शब्द का अपना स्वतन्त्र लय होता है। इसका पूर्ण ज्ञान कर किव अपनी अभिव्यंजना को संगीतात्मक स्वरूप प्रदान करता है। इस प्रकार अर्नेस्ट रिस के अनुसार गीतिकाव्य उत्तेजनापूर्ण मनोविकारों की सङ्गीतात्मक रूप में बाह्य अभिव्यंजना है। अस्तु सङ्गीत और मनोवेगों की अभिव्यंजना उसके प्रमुख तत्व निर्धारित किये जाते हैं।

'जॉन ड्रिकवाटर' के मतानुसार गीतिकाव्य शुद्ध काव्यात्मक शिक्त द्वारा उद्भूत ऐसी ग्राभिव्यंजना है जिसमें ग्रान्य कोई भी शिक्ति सहकारी नहीं होती, एवं गीतिकाव्य श्रीर काव्य पर्यायवाची शब्द हैं।

ड्रिंकवाटर ने गीतिकाव्य को किवता का पर्यायवाची शब्द कह कर उसकी समस्त विशेषताओं को एक ही पंक्ति में यों निहित कर दिया कि गीतिकाव्य ही सच्ची किवता है, अथवा किवता का स्वरूप ही गीतिकाव्यात्मक होता है। उन्होंने किवता की जो परिभाषा अपनाई वह किव कोलेरिज (Coleridge) की बनाई हुई परिभाषा है जहाँ उसने कहा है ''किवता श्रेष्ठतम शब्दों का श्रेष्ठतम कम है'।'' इसी परिभाषा को ड्रिंकवाटर ने गीतिकाव्य के लिये भी सवींपरि कहा। यही कारण है कि उन्होंने गीतिकाव्य का अपना एक विशिष्ठ एवं स्वतन्त्र लच्चण निर्धारित किया, जिसमें अन्य किसी भी शक्ति का अन्तर्भाव वर्ज्य माना। शक्ति से उनका अश्रय है नीति अथवा आचार से जिसका समावेश एक महाकाव्य में आवश्यक समभा जाता है। गीतिकाव्य में ऐसा कोई प्रतिबन्ध नहीं। क्योंकि इनका (नीति) सम्बन्ध खाद से अधिक है भावना से नहीं। इसीलिये गीतिकाव्य में उन्हें कोई स्थान इन्होंने नहीं

^{8.} But since it is most commonly found by itself in short poems which we call lyric, we may say that the characteristic of the lyric is that it is the product of pure poetic energy unassociated with other energises and that lyric and poetry are synonymous terms.

—The Lyric–Johh Drink water, Page 64.

^{?. &}quot;Poetry-the best words in the best order"

[—]S. T. Coleridge "Table Talk", July 12, 1927

दिया। उसमें तो किंब के जीवन के तीव्रतम मावपूर्ण च्राणों की श्रामिन्यंजना होती है जिसमें उसकी उच्चतम श्रनुभूति स्वांतम माध्यम से स्वांतम रूप में श्रामिन्यंजित होती है। केवल माध्यम की उत्कृष्टता ही उसमें श्रापेचित नहीं, प्रत्युत जब वे स्वांतम शब्द का प्रयोग करते हैं तो उनका यह भी श्राश्य होता है कि गीतिकान्य में ऐसे हो शब्दों का प्रयोग होता है जो उसकी श्रेष्ठतम श्रनुभूति के सच्चे प्रतिपादक होते हैं। श्रीर श्रेष्ठतम कम से उनका यही श्राश्य है कि गीतिकान्य में वह श्रनुभूति ऐसे छन्दोबद रूप में संजोयी जाय जिसका श्रन्वय करने पर समस्त सौन्दर्य बिखर जाय। श्रार्थात् गीतिकान्य में किंब की भावना जिस शैली में होकर श्राम्वंजित होती है उसको किसी श्रन्य रूप में कदापि ढाला नहीं जा सकता। छन्दों की सहकारिता को उन्होंने गीतिकान्य में इसीलिये श्रावश्यक माना कि भावों की तीव्रता एवं श्रनुभूति की पूर्णता उसके संचित्र घेरे में छन्दोबद रूप में होकर ही श्रपना स्थायत्व बना पाती है।

उक्त विवेचनीपरान्त हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि ड्रिकवाटर की धारणा में गीतिकान्य, किन के अन्तर्जगत् में उद्देलित होते हुए ऐसे प्रभा-वात्मक, चणिक किन्तु पूर्ण भावों की, श्रेष्ठतम शब्दों के माध्यम द्वारा, श्रेष्ठतम क्रम में सँजोयी हुई, एक ऐसी अभिन्यंजना है जिसमें छुन्दों अथवा शब्दों के हल्के से परिवर्तन से सौन्दर्य में कमी आ जाती है।

'प्रो० गमर' ने गीतिकाव्य की परिभाषा करते हुए कहा है कि वह अन्तर्श्वितिरूपिणी किवता है जो वैयिक्तक अनुभूति से आगे बढ़ती है, घटनाओं से जिसका सम्बन्ध नहीं, प्रत्युत भावनाओं से ही जिसका धिनष्ठ सम्बन्ध होता है। वह परिष्कृत अवस्था को प्राप्त हुए समाज का काव्यरूप है। विकासशील मानव की प्रवृत्ति अन्तर्मुखी हो जाती है, जहाँ इच्छा, आकांचा, भय आदि मनोभाव उत्पन्न होते रहते हैं। इन्हीं भावनाओं को अभिव्यक्त करना गीतिकाव्य का एकमात्र उद्देश्य होता है।

उपर्युक्त परिभाषा वैयक्तिक भावनाश्रों को ही गीतिकाव्य की एक मात्र कसौटी मानती है। यही कारण है कि गमर साहब के मतानुसार ज्यों-ज्यों समाज व्यक्तिवादी होता जाता है किवता गीतात्मक होती जाती है। श्राधु-निक युग में श्राकर वैयक्तिकता के इस उत्थान ने गीतिकाव्य की जो बहुलता

^{?.} The lyric-John Drink water, Page 13.

^{?. &}quot;Hand Book of Poetics" - by F.B. Gummere, chapt. Il page 40.

ला दी उससे महाकान्य की रचना को आघात पहुँचा। आशय यह कि उनकी दृष्टि में गीतिकान्य वही है जो वैयक्तिकता को कसकर पकड़े हुए है। उसमें किव का अपना न्यक्तित्व भलकता है, उसका अपना हर्ष, शोक, प्रेम, उल्लास अभिन्यंजित होता है।

'हडसन' ने गीतिकान्य पर प्रकाश डालते हुए कहा है कि वैयक्तिकता की छाप गीतिकान्य की अन्यतम कसौटी है, किन्तु वह न्यक्तिवैचित्र्य में सीमित न होकर न्यापक मानव भावनाओं तक विस्तृत है, जिससे प्रत्येक पाठक उसमें अभिन्यंजित अनुभूतियों एवं भावनाओं के साथ हाथ बटाने लगता है।

उपर्युक्त परिभाषा के अनुसार गीतिकान्य मनोवेगों की अभिन्यक्ति है, किन्तु 'इडसन' ने आगे चल कर यह स्पष्ट कर दिया है कि उसमें ऐसे ही मनोवेगों को स्थान मिलता है जो अपने में पूर्ण एवं विशिष्ट होते हैं। दूसरे, उनके अभिन्यंजन की शैली इतनी स्वतः भवृत्त होती हैं कि उससे किव की अपनी भावनाओं के प्रति हार्दिकता का अनुमान सहज ही लग जाता है। साथ ही भावनाओं एवं उसकी अभिन्यंजना में वह सुरस्वरता होती है जो प्रत्येक कला के सौन्दयं की अभिवृद्धि करती है। यह सुस्वरता भावों की एकता द्वारा ही अपने में तीव्रता ला पाती है। अस्तु गीतिकान्य में भावों का ऐक्य, हार्दिकता, एवं अभिन्यंजना का वैशिष्ट्य ये तीन तत्व अत्यधिक आवर्यम्यक हो जाते हैं।

इन विद्वानों के श्रितिरिक्त 'गोल्डन ट्रेजेरी' के संकलनकता 'एफ॰ टी॰ पाल्मेव' ने गीतिकाव्य की जो परिभाषा की है वह भी उल्लेखनीय है। इन्होंने उसी कविता को गीतिकाव्य माना जिसमें एक ही विचार, एक ही भाव या एक ही श्रवस्था का चित्रण किया गया। कहने का तात्पर्य यह है कि गीतिकाव्य मानव हृदय की एक ऐसी श्रिभियन्कित है जो मनोवेगों से रंजित होती है श्रीर भाव, विचार तथा श्रवस्था की श्राख्य एकता उसकी सबसे बड़ी विशेषता होती है। यही श्रिन्वित उसे श्रन्य काव्यस्वरूपों से भिन्न करती है।

^{?.} An Introduction to the study of Literature.

⁻by W. H. Hudson, Page 127 chapt. 3.

R. "Lyrical has been here held essentially to imply that each poem shall turn on some single thought feeling and situation,"

⁻Golden Treasury, by F. T. Palgrave Preface, Page. IX.

बस्तुतः गीतिकाव्य का यह तत्व अनोखा है; इसके बिना उसमें प्रभावात्मकता आना असंभव है।

उपर्युक्त परिभाषात्रों से हम इस निष्कर्ष पर पहुँच जाते हैं कि गीतिकाव्य कि के अन्तर्जगत की वह स्वतः प्रेरित, तीव्रतम, भावात्मक अभिव्यक्ति है जिसमें विशिष्ट पदावली का सौन्दर्य, अनुभूति के ऐक्य, एवं संगीतात्मकला के योग से द्विगुश्चित होता है।

मानव की श्रन्तर्श्वित हृदय श्रौर बुद्धि जैसे भाव एवं विचार-प्रधान श्रवयवों द्वारा निर्मित हुई है। दृदय श्रनुभूतिमूलक है श्रीर बुद्धि विचार प्रधान । बाह्य दृश्यमान जगत में होने वाले अन्यान्य संघर्षों से प्रभावित हो जब उसके हृदय में अनेकानेक मनोवेगों का आन्दोलन होता है तब उस द्धन्द्व को शान्त कर, किसी एक निश्चित परिणाम पर पहुँचाने का कार्य मस्तिष्क करता ।है । उसकी संवेदनशीलता में सदसद विवेक श्रौचित्य श्रा जाता है। श्राशय यह कि हृदय की भाव-प्रधानता श्रौर बुद्धि की तर्कशीतला से मानव अन्तर्जगत निर्मित हुआ है। किन्तु जब कवि अन्त-र्मुख होने पर भावप्रधान होता है, जब कोई एक विशेष मनोवेग तीव्रतम हो उसे आवेशपूर्ण बना देते हैं, तब उसकी अन्तर्परणा का बाह्य आमिन्यंजित स्वरूप गीतात्मक हो जाता है। उसका हृदयावेग गीतों के रूप में फूट पड़ता है, जहाँ बुद्धि की विचारात्मकता भावों के साथ एकरूप हो जाती है। अस्तु हम उसकी परिभाषा यों कर सकते हैं कि वह अन्तर्जगत की सर्वोत्तम शब्दों में ऐसी स्वतः प्रवृत्त भावात्मक श्रिभन्यं जना है जिसमें श्रनुभूति का ऐक्य संगीत की सहकारिता में प्रभावान्विति को सुरिच्चत बनाए रखता है। उसकी विशेष-ताएँ क्रमशः हो जाती हैं — त्रात्माभिव्यंजना, संगीतात्मकता, त्रमुपूर्ति की पूर्णता, श्रीर भावों का ऐक्य।

(१) आत्माभिव्यंजना

काव्य यदि सम्पूर्ण जीवन के अन्तर्वाद्य का प्रतिबिम्ब कहा जाय तो गीति-काव्य केवल अन्तरतम का ही प्रतिबिम्ब कहा जायगा। क्योंकि जहाँ अन्य काव्यरूपों में जीवन के बाद्य क्रियाकलापों को ज्यों का त्यों रूप दिया जाता है और अन्य पात्रों के माध्यम से किव अपनी भीतरी भावनाओं को परोच्च रूप में प्रतिबिम्बत करता है, वहाँ पर गीतिकाव्य केवल किव के आन्तरिक संसार का अपरोच्च रूप में बाद्य अभिन्यंजन है। उसमें केवल किव के अन्त-रतम की भावना साकार रूप ग्रहण करती है। उसी का व्यक्तित्व उसमें मलकता है। यह व्यक्तित्व अपनी विशेषता इसी भाव में लिये हुए रहता है कि कि की अपनी निजी भावनाएँ उसमें स्थान पाती हैं—इसलिये नहीं कि उसमें किया गया आत्मप्रकाशन अनोखा होता है। अथवा उसका स्वरूप आत्मकहानी जैसा होता है। कि की आत्माभिन्यंजना गीतिकान्य में जिस वैयक्तिकता के तत्व का निधान करती है उससे केवल यही तात्मर्य नहीं कि वह स्वानुभृति को शाब्दिक रूप भर प्रदान कर देता है और वह अनुभृति केवल उसी तक सीमित होती है। प्रस्तुत आत्माभिन्यंजना सच्चे अथों में उसी को कहते हैं जहाँ कि की आत्मा अखिल विश्व की आत्मा के साथ तदाकार हो अपना प्रकाशन करे। ऐसी आत्माभिन्यंजना का स्वरूप व्यक्तिगत होते हुए भी सार्वजनीनता को अपनाए हुए रहता है। आशय यह कि गीतिकान्य में गीतिकार की निजी अनुभृति की व्यक्तिगत रूप में अभिन्यंजना तो होती है, किन्तु उसके स्वरूप की सार्वभीमिकता पाठक में तदनुरूप अनुभृति जामत कर देती है। इसी तदाकार-परिण्यित की शक्ति में गीतिकार की विशिष्टता स्वीकृत हुई है।

(क) सामृहिक भावना में आत्माभिव्यंजना का अभाव

जब गीतिकाव्य श्रात्माभिव्यंजक कहा जाता है तब उसका स्फुरण स्रोत किव का ही हृदयस्थल होता है। उसकी पेरणा का स्वरूप सदा वैयक्तिक ही होता है। इस वैयक्तिकता की श्रवहेलना कर समूहिक भावनाश्रों को महत्व देकर वह गीतिकाव्य का सृजन नहीं कर सकता। क्योंकि श्रात्माभिव्यंजना सदा व्यक्तिगत होती है। किन्तु श्रादिकाल में गीतिकाव्यात्मक उद्रेक सामूहिक भावनाश्रों को लेकर ही हुश्रा, चाहे वह पूर्व हो श्रयवा पश्चिम। श्रादिकालीन कियों ने श्रपने को सामूहिक रूप में ही श्रमिव्यंजित करने का प्रयास किया। वहाँ श्रात्माभिव्यंजना को स्थान न मिला, क्योंकि मानव के सभी मनोविकार श्रादिकाल में सामूहिक रूप में ही व्यंजित किये जाते थे। किन्तु ज्यों-ज्यों मानव सम्य होता गया त्यों-त्यों उसकी सम्यता में परिवर्तन श्राते गए श्रीर समूह से विच्छिज हो वह एकान्तिक बनता गया। उसकी इस एकान्तिक प्रवृत्ति ने काव्य में उसी के व्यक्तित्व को श्रमिक भलकने का श्रवसर दिया। उसकी प्रेरणा का मूल स्रोत उसी का श्रादाः प्रदेश बन गया श्रीर श्रपने ही हर्ष, शोक की श्रमिव्यंक्ति उसका एक मात्र ध्येय।

(ख) त्रात्माभिव्यंजना के भिन्न स्वरूप

प्रत्येक मनुष्य में मनोवेगों की स्थिति स्वामाविक होती है, किन्तु व्यक्ति

विशेष में अपनी भिन्न-भिन्त तीबता होती है और यही तीबता की मात्रा एक के व्यक्तित्व को दूसरे से भिन्न करती है। यही कारण है कि गीतिकाव्य में श्रात्माभिव्यंजना के कारण भिन्न-भिन्न कवियों के व्यक्तित्व की छाप इतनी भिन्न-भिन्न होती है कि पढ़ते ही हम कवि को पहिचान लेते हैं। यही स्वानुभृति श्रयवा श्रात्माभिव्यंजना के वैशिष्ठ्य ने गीतिकाव्य को काव्यरूपों में एक स्वतन्त्र स्थान दे दिया है। महाकाव्य और नाटक में इस आत्माभिव्यंजना को स्थान इसलिये नहीं मिलता कि वे अनुकृत होते हैं। किसी पात्र-विशेष में भले ही कवि का व्यक्तित्व परोक्त रूप में भलकता हो, किन्तु इस रूप में सच्ची ब्रात्मनिष्ठता कदापि नहीं ब्रा पाती । क्योंकि ब्रात्माभिव्यंजना का ब्रार्थ यही होता है कि काव्य में किव की श्रात्मानुभूति उसी प्रकार श्रपरोच्च रूप में भलके जिस प्रकार शान्त जल में प्रतिबिम्बित होता हुआ नचत्रों से पूर्ण श्राकाश, श्रथवा मिएयों की निर्मल श्रामा के बीचोबीच भलकता हुआ उन्हें परस्पर मिलनेवाला सूत्र । गीतों की लिइयों के बीच किव की श्रात्मान-भृति का सूत्र आद्यान्त पिरोया हुआ रहता है। यहाँ अपरोच्च रूप में किव के मनोवेग श्रमिव्यंजित होकर उसके व्यक्तित्व का प्रचेप करते हैं। बाह्यार्थ-निरूपक काव्य में जैसा कि शुक्ल जी कहते हैं 'कवि श्रपने से बाहर की जिन वस्तुत्रों का वर्णन करता है उन्हें भी वह जिस रूप में आप अनुभव करता है उसी में रखता है। श्रतः वे भी उसकी स्वानुभृति हुई।" किन्तु गीतिकाव्य में एक बात जो विचारगीय हो जाती है वह है आत्माभिव्यंजना की शैली। यहाँ कवि अपनी भावनाओं को अपनी कह कर प्रत्यच रूप में रखता है। उन पर आवरण डालने का प्रयास वह कदापि नहीं करता। वह तो निःसंकोच श्रपने हृदय को खोलकर पाठक के समज्ञ रख देता है। उदाहरणार्थ महादेवी जी का यह गीत उनके प्रेम पूर्ण दृदय का कितना स्पष्ट परिचायक है:-

> पंथ होने दो अपरिचित , प्राण रहने दो अकेला। श्रीर होंगे चरण हारे , श्रन्य हैं जो लौटते दे शुल को संकल्प सारे।

र' तुलसी की काव्य-पद्धति, पृ• द्र६. 'गोस्वामी तुलसीवास ।'—रामचन्द्र-शुक्ल ।

दुखब्रती निर्माण उन्मद , यह अमरता नाप दे पद । बाँध देंगे अंक संस्तृति से तिमिर में स्वर्णवेला ।

—'दीपशिखा' २।

श्रथवा प्रसाद जी की इन पंक्तियों में :--

इस करुणा कलित हृदय में, श्रव विकल रागिनी बजती। क्यों हाहाकार स्वरों में, वेदना श्रसीम गरजती?

– श्राँसू पृ० ७।

कितने स्पष्ट स्वरों में उनका व्यथित हृदय खुल पड़ा है। दोनों ही ने अपने हृदय को खोलकर रखने में अपनी अन्तर्व्यथा को बाहर प्रकट करने के लिये अन्य किसी भी माध्यम को नहीं अपनाया है। अर्थात् गीतिकाव्य में अपनी वस्तु अथवा अपनी भावना अपनी ही कह कर प्रस्तुत की जाती है, जिससे हमारी भावना कि की भावनाओं का सीधे स्पर्श कर लेती है। किन्तु जब वही कि 'कामायनी' में गा उठता है:—

तुमुल कोलाइल कलइ में, में हृदय की बात रे मन। विकल होकर नित्य चंचल, खोजती जब नींद के पल। चेतना थक सी रही तब, में मलय मधुबात रे मन।

तब हमें यहाँ किव का व्यक्तित्व परोच्च रूप में भत्तकता दिखाई पड़ता है। हम श्रद्धा-महाकाव्य की नायिका-के साथ श्रपना तादात्म्य स्थापित करते हैं। गीतिकाव्य पूर्व कथित 'श्राँस्' की पंक्तियाँ हैं श्रीर इसमें भी गीतिकाव्या-त्मकता का श्रभाव नहीं, किन्तु यहाँ श्रात्माभिव्यंजना पात्रों के माध्यम से की गई है। श्रात्माभिव्यक्ति यहाँ भी है, किन्तु परोच्च रूप में किव के व्यक्तित्व का प्रच्चेप यहाँ पाया जाता है।

(ग) श्रात्माभिव्यंजना में विलक्त्याता का निषेध श्रात्माभिव्यंजना में दूसरी बात जो विचारणीय हो जाती है वह श्रात्मा-

 ^{&#}x27;निर्वेद[®] पृ० ३०४ 'कामायनी¹ जयशंकर प्रसाद ।

नुभूति का वैशिष्ट्य न कि वैलद्धण्य । गीतिकाव्य में आत्माभिव्यंजना केवल उसके ही निजी व्यक्तित्व को बाहर प्रकट करती है; इसका यह अर्थ नहीं कि वह अनुभूति केवल उसी तक सीमित होती है अथवा वह किसी भी प्रकार निराली होती है, अन्य व्यक्ति उसका अनुभव नहीं कर सकता । क्योंकि ऐसा होने पर तो गीतिकाव्य, काव्य न रह कर कुछ साधारण सी वस्तु हो जायगा । इसी ओर लच्य करते हुए शुक्लजी ने कहा है—"दूसरी ओर जिसे वह स्वानुभूति कह कर प्रकट करता है और वह यदि संसार में किसी की अनुभूति से मेल नहीं खायगी तो एक कौतुक मात्र होगी काव्य नहीं । ऐसा काव्य और उसका किव दोनों तमाशा देखने की चीज ठहरेंगे ''।

श्रस्तु गीतिकाव्य में श्रनुभूतियों के व्यक्तिगत होने का श्राश्य यही है कि परिस्थिति विशेष में किसी विशेष मानसिक द्वन्द्व के फलस्वरूप मनोवेगों का तीव्रतम श्रनुभव उसे हुश्रा। ये मनोवेग सर्वसाधारण में वर्तमान होते हैं किन्तु परिस्थिति के भिन्न होने पर उनके स्वरूप में भेद पड़ जाता है। किन्तु श्रात्मा बिना उन्हें श्रामिन्यंजित किये नहीं रह पाता। उसकी संवेदनशांलता उसे व्यष्टि से समिष्टि के स्तर पर ले जाती है, जिससे उसकी श्रनुभूति व्यक्तिगत होते हुए भी समष्टिगत महत्व को बनाए रखती है। यही कारण है कि किवि की श्रात्माभिव्यंजना मर्भस्पिश्यणी होती है, जिससे उसमें लोक-सामान्यता श्रा जाती है।

गीतिकाव्यकार महादेवी जी ने भी आहमाभिव्यंजना के तत्व को परमा-वश्यक समभ कर ही कहा है 'गीत यदि दूसरे का इतिहास न कहकर वैयक्तिक सुख-दुःख ध्वनित कर सके तो उसकी मार्मिकता विस्मय की वस्तु बन जाती है, इसमें सन्देह नहीं।''

(घ) मनोवेगों की हार्दिकता

किन्तु इस श्रात्माभिन्यंजना में दुःखात्मक श्रथवा सुखात्मक मनोवेगों का श्रात्मानुभूत होना भी परमावश्यक हो जाता है। तभी उसमें दूसरे के दृदय को स्पर्श करने की त्तमता श्राती है। श्रर्थात् किव की संवेदनशीलता सच्ची श्रात्माभिन्यंजना में सहकारी बनती है। किव बाह्य जगत् की किसी वस्तु से उद्देगपूर्ण तो होता है, किन्तु जब उसके उद्दिग्न दृदय में जायत दुए मनोवेग श्रपनी घनीभूत श्रवस्था को प्राप्त हो जाते हैं, तब केवल किन

१. दलसी की काव्य-पद्धति, पृ० ८६, गोस्वामी दुलसीदास, रामचन्द्रशुक्ल।

२. महादेवी का विवेचनात्मक ग्रद्य, पृ० १४१, गंगाप्रसाद पाएडेय ।

स्रोर उसके मनोवेग शेष रह जाते हैं स्रोर उसके गान में केवल उसी की स्रात्माभिव्यंजना प्रधान हो जाती है। उसकी स्राशा, उसकी निराशा, उसका हर्ष, उसका शोक, उसी का उल्लास स्रोर उसी की वेदना मुखरित हो उठती है स्रोर सच्ची स्रात्मनिष्ठता एवं किन की संवेदनशीलता से पाठक उसी के मनोभावों में स्रवगाहन करने लगता है।

श्रात्माभिन्यंजना ही गीतिकान्य में मनोवेगों को खुल कर प्रकट होने का श्रवसर प्रदान करती है श्रीर किव का न्यक्तित्व सतह पर श्रा जाता है। इस प्रकार गीतिकान्य में किव का 'श्रहं' वह माध्यम बन जाता है जिससे वह संसार को देखता है। फलस्वरूप गीतिकान्य को श्रपनी रचना का केन्द्र-विन्दु स्वयं श्रपने श्रापको—'मैं' को ही बनना पड़ता है। तभी उसकी श्रभि-न्यंजना उसकी श्रपनी कही जाती है श्रीर तभी वह खुलकर श्रपने रागात्मक मनोवेगों को प्रकट भी कर पाता है।

गीतिकाव्य में आत्माभिव्यंजना का स्वरूप प्रायः दो प्रकार का होता है, एक तो जहाँ किव वस्तु में अपनी भावना का आरोपण करता है और उन्हों भावनाओं के सुखात्मक अथवा दुखात्मक स्वरूप के अनुरूप वस्तु को रँगने के पश्चात् काव्य में उसकी व्यंजना करता है। दूसरे प्रकार की आत्माभिव्यंजना में किव सीधे अपनी भावनाओं—हर्ष, शोक, दुःख, सुख, आशा, निराशा, वेदना, जोम आदि की व्यंजना करता है। एक में हम दृश्य-वस्तु के माध्यम से किव के भावों को प्रहण करते हैं और दूसरे में बिना किसी माध्यम से सीधे किव के अन्तरतम में प्रवेश करते हैं।

''लहर'' के प्रकृति दृश्य कवि की हृदयस्थ भावनात्रों से अनुरंजित है:-

जहाँ साँभ सी जीवन छाया, दीले अपनी कोमल काया। बील नयन से दुलकाती हो, तारास्त्रों की पाँति धना रे।

—'लहर' पु० १० ।

प्रकृति को लेकर अपनी भावनाओं का आरोप कवि ने किया है। इसी प्रकृति को द्वारा ही किया है। इसी प्रकृति के द्वारा ही किया ने आत्मा-

१०१२) १ क्षेत्र ज्यानको दुखा दैन्य शायन व्यर्धः यह रुग्या जीवन बाला, रे कब से जाग रही वह श्राँसू की नीरव माला। — 'चाँदनी', 'गुञ्जन' पृ० ३४।

चाँदनी को रुग्णा बताना, 'श्राँसू की नीरव माला' से उसकी तुलना करना अपनी भावनान रूप प्रकृति को देखने का परिणाम है। वस्तृतः गीति-काव्य में इस प्रकार की आत्माभिव्यंजना छायवाद युग के आरम्म में अधि-कांश रूप में हुई। उत्तरोत्तर श्रात्मप्रकाशन में संकोच की प्रवृत्ति का बिलकुल ही ग्रभाव होता गया । श्राज गीतिकाव्य में किव श्रपनी श्रन्तर्व्यथा या उल्लास के भाव व्यक्त करते हुए संकोच नहीं करता।

श्रस्त श्राज गीतिकाव्य में श्रात्माभिव्यंजना की शैली दसरी है श्रीर महादेवी वर्मा के गीतिकाव्य में श्रात्मामिव्यजना इसी शैली में हुई है। 'नीरजा', 'रश्मि', 'सान्ध्यगीत' श्रादि किसी भी संग्रह को ले लीजिये उसमें मात्माभिन्यंजना उत्तरोत्तर स्पष्ट श्रौर निर्मल होती गई है।

> में नीरभरी दुःख की बदली, विस्तृत नभ का कोना कोना। मेरा न कभी अपना होना. परिचय इतना इतिहास यही। उमड़ी कल थी मिट श्राज चली।।

—'सान्ध्यगीत' पृ० ३३।

श्रात्माभिव्यंजना जितनी महादेवी जी के गीतों में मिलती है उतनी श्रन्य कवियों में नहीं । इस गीत में श्रपना परिचय कितने सुन्दर ढंग से उन्होंने दिया है। उसमें रागात्मक आवेश, मनोवेगों की तीबता, अत्यधिक मात्रा में मिलती है। काव्य में उनका व्यक्तित्व स्पष्ट रूप से भलकता हुआ दिखाई पहता है। इसी में उसकी विशेषता भी निहित है।

(२) संगीतात्मकता

वस्तुतः यह कथन "कविता शब्दमय संगीत है श्रीर संगीत ध्वनिमय कविता" , काव्य के अन्यान्य स्वरूपों में गीतिकाव्य के लिये सबसे अधिक उपयक्त है। क्योंकि गीतिकाव्य में बाह्य श्रमिव्यंजना संगीत का श्राधार लेकर

^{?. &#}x27;Poetry is music in words and music is poetry in sound.'-The New Dictionary of Thoughts-Compiled by T. Edwards and Enlarged and rivised by C. N. Catrevas and J. Edwards. Page 470.

ही प्रकट होती है। गीतिकाव्य जिस प्रकार मानव हृदय की रागातिमका वृत्ति से जितना अटूट रूप में सम्बन्धित होता है, उसी प्रकार संगीत का उतना ही घनिष्ठ सम्बन्ध मानव भावनाओं से होता है। दोनों ही के मूल में हृदय के मनोवेगों की तीव्रता वर्तमान रहती है। भाव के अभाव में गीतिकाव्य की रचना संभव नहीं और यदि हो भी जाय तो उसमें प्रभावात्मकता कदापि नहीं आ सकती; उसी प्रकार भाव-रहित संगीत में प्राणों का स्पन्दन नहीं आ पाता। अस्तु भाव, क्या संगीत और क्या काव्य दोनों का प्राण् है। जब हृदय की रागात्मका वृत्ति से अनुप्राणित होने वाले काव्य और संगीत परस्पर सम्बद्ध हो जाते हैं, अर्थात् जब भाव अति संगीतात्मक रूप से शब्दों के माध्यम द्वारा फूट पड़ते हैं, तब गीतिकाव्य का जन्म हो जाता है। जिस भाँ ति अंग्रेजी के 'लिरिक' में 'लायर' नामक वाद्य-यन्त्र की अवस्थिति है उसी भाँ ति गीतिकाव्य का आदि स्वरूप संगीत के आधार पर निर्मित किया गया, उसी भाँ ति हमारे यहाँ भी गीतिकाव्य का आदिम स्वरूप संगीतमय ही था।

पाश्चात्य विद्वानों ने तो कान्योत्पत्ति के मूल में 'लय' (Rhythm) को ही बताया है और इसी लय से अन्यान्य स्वरूपों के उद्भव की कमशः कल्पना भी की है। ऋतः पाश्चात्य संगीत की विशिष्टता इसी लय या नाद में मानी जाती है। संगीत श्रीर काव्य का समन्वय क्या पश्चिम श्रीर क्या पूर्व दोनों में ही हुआ है। संगीत का आधार लय अथवा नाद-समता है। भारतीय दर्शन सृष्टि के मूल में नाद की अवस्थिति बताते हुए उसे 'ब्रह्म' कहता है। शिव के तांडव नृत्य की कल्पना द्वारा इसी स्रोर संकेत किया गया है कि सृष्टि के मूल में जो नाद वर्तमान है वह शिव के डमरू से उत्पन्न हुआ है और वे ही संगीत के आदि ज्ञाता एवं सृष्टा हैं। "प्रथम नाद तब वेद" जैसी उक्ति संगीत के वैशिष्ट्य एवं श्रादि स्वरूप की श्रोर ही संकेत करती है। कहने का ताल्पर्य यह कि संगीत हमारे यहाँ सर्वोत्तम कला के रूप में गृहीत हुन्ना त्रीर त्रागे चल कर तो उसकी सूच्मातिसूच्म विवेचना भी की गईं। घीरे-घीरे यही संगीत काव्यात्मक उद्रेक में प्रमुख बनने लगा श्रौर एक समय ऐसा आ गया जब काव्य और संगीत का पूर्णतम समन्वय हो गया। आदिकालीन गीतों में संगीत का आग्रह इसलिये अधिक था कि मानव अपनी समस्त भावनाएँ संगीत में ही व्यक्त करते थे। संगीत उनकी बाह्य श्रमिन्यक्ति का श्रमिन्न तत्व था । यह संगीत शास्त्रीय बन्धनों से मुक्त

शां, किन्तु जब संगीत-शास्त्र बनाए गए श्रीर श्रन्यान्य राग-रागिनियों की कल्पना की गई श्रीर जब किवयों ने उन्हीं राग-रागिनियों के श्राधार पर श्रपने भावों की ब्यंजना की तब उनका काव्य संगीतमयता में परिष्कृत तो हो गया, किन्तु उसमें वह सहजप्रवृत्ति न श्रा पाई जो श्रादिकालीन श्रनगढ़ गीतों में वर्तमान थी। 'मिनत-काल' के पदों में संगीत की शास्त्रीय राग-रागिनियों को लेकर गीतिकाव्य का निर्माण हुआ। पदों के परचात् गीतिकाव्य में संगीत के तस्त्र को लेकर 'छायावाद युग' में परिवर्तन श्रा गया। इस युग में संगीत को लेकर गीतिकाव्य न चला, प्रत्युत संगीतात्मकता को लेकर वह चला जो शब्दों के स्वतः माधुर्य एवं नाद पर श्राधारित थी।

श्रस्तु गीतिकाव्य संगीत श्रीर संगीतात्मकता दोनों को लेकर चला । श्राज भी गीतों (Songs) में, जो गीतिकाव्य का एक प्रकार है, केवल संगीतात्मकता की श्रावश्यकता नहीं समभी जाती प्रत्युत उनका संगीतमय होना श्रावश्यक होता है। श्रर्थात् वाद्य यन्त्रों या बिना उनके उसका भाव समभने के लिये उनका गेय होना श्रावश्यक होता है। कारण यह कि उनकी रचना गाने के लिये ही होती है। गीतिकाव्य के उस रूप को छोड़ कर सामान्यतः गीतिकाव्य में संगीतात्मकता का ही श्रिधक श्राग्रह श्रपेचित होता है। श्रपेचित हो नहीं बिल्क गीतिकाव्य में भावों के उद्रेक का गीतात्मक होना श्रमिवार्य होता है। उत्कट भावों श्रथवा मनोवेगों की तीव्रता श्रपनी चरमा-वस्था को पहुँच गीतात्मक हो जाती है। यही कारण है कि जिस कि में मनोवेगों की जितनी श्रिषक तीव्रता होगी उसका गीतिकाव्य उतना हो संगी-तात्मक होगा। भावों की तीव्रता के श्रतिरिक्त इस संगीतात्मकता के लिये कि में रागात्मक श्रावेश होना भी परमावश्यक हो जाता है। वस्तुतः गीतिकाव्य के स्रजन में ये दोनों ही तत्व सहायक होते हैं। इनके श्रमाव में गीतिकाव्य के स्रजन में ये दोनों ही तत्व सहायक होते हैं। इनके श्रमाव में गीतिकाव्य का निर्माण श्रसंभव है।

(क) छन्द

संगीत अथवा संगीतात्मकता का आधार छुन्द होते हैं। यदापि शब्दों का अपना स्वतः नाद होता है किन्तु छुन्दों में दलकर शब्दों का स्वर अथवा नाद एक निश्चित रूप में बँट जाता है, जिससे किवता में संगीत का सौन्दर्य द्विगुणित हो जाता है। छुन्दों में समता और एकता होती है जिससे किव अपनी विभिन्न भावनाओं को इसी एकत्व लाने वाले छुन्दों में दालता है। उनका संकलित प्रभाव संगीतात्मक रूप में पाठक पर पड़ता है। गीति-काव्य में किव के अन्तरतम की उत्तेजित भावनाओं का समावेश स्वरात्मक

भाषा में ही होता है। छन्द में संगीत होता है जो हमारी सूद्म भावनात्रों का स्पर्श कर शब्दों में भावानुरूप उत्तेजना भरता है।

छुन्द भावनाश्रों के उन्मुक्त प्रवाह में भले ही बाधक बताए जाते हों, किन्तु गीतिकाव्य में उनकी स्थित उसी शिलाखर के समान हो सकती है जो प्रपात के श्रागे पड़कर उसके प्रवाह को ज्ञ्या भर के लिये श्रवश्य श्रवह कर देता है। किन्तु उन ज्यों के बीतते ही उसके प्रवाह में इतना वेग श्रा जाता है कि वह श्रनेक धाराश्रों में विभक्त हो जाता है। ठीक इसी भाँ ति गीतिकाव्य में छुन्द भावों में तीव्रता ला देते हैं श्रीर भावों की तीव्रता के साथ संगीत फूटकर ज्ञिप्र गित से प्रवाहित होने लगता है। तात्पर्य यह कि छुन्द शब्दों के विभिन्न नाद को कलात्मक रूप में संयुक्त कर सुन्दर संगीत की सृष्टि करते हैं, जिससे उसके नाद-सौन्दर्य में संचारकारिता श्रिषक श्रा जाती है।

पंत जी ने किवता श्रीर छुन्द में घनिष्ठ संबंध बताते हुए कहा है कि 'किवता हमारे प्राणों का संगीत है, छुन्द, हृदयकम्पन, किवता का स्वभाव ही छुन्द में लयमान होना है। जिस प्रकार नदी के तट श्रपने बन्धन से धारा की गित को सुरच्चित रखने—जिसके बिना वह श्रपनी ही बन्धनहीनता में श्रपना प्रवाह खी बैठते हैं—उसी प्रकार छुन्द भी श्रपने नियन्त्रण से राग को स्पन्दन, कम्मन तथा वेग प्रदान कर निर्जीव शब्दों के रोड़ों में एक कोमल सजल कलरव भर, उन्हें सजीव बना देती हैं?।

श्रस्तु निर्विवाद रूप से संगीत की सृष्टि के लिये छुन्द की सहकारिता गीतिकाव्य में श्रावश्यक हो जाती है। साथ ही लय श्रीर श्रंत्यानुप्रास के योग से उसका माधुर्य श्रीर भी बढ़ जाता है। (ख) छुन्दोबन्धनहीनता का प्रभाव

किन्तु जब गीतिकाव्य में क्रमशः छुन्दों के बन्धन को किव त्याज्य समभने लगे तब गीतिकाव्य में संगीतात्मकता लाना भी किंटिन होता गया। छुन्दों के बन्धन को किव ने तोड़ा श्रवश्य, किन्तु उनका सर्वथा बहिष्कार कर दिया हो ऐसी बात नहीं। वस्तुतः गीतिकाव्य के छुन्दों के कठोर नियन्त्रण को भले ही गीतिकारों ने तोड़ा, पर उनको बिलकुल ही वर्ष्य सिद्ध किया हो ऐसी बात नहीं।

'निराला' जी ने सर्व-प्रथम छुन्दों का बन्धन तोड़ा, किन्तु बाद के

१. 'पल्लव'--'पंत'--भूमिका पृ० ३०-३१ 🗀

गीतों में उनकी सहकारिता न ली हो ऐसी बात भी नहीं। हाँ ये छुन्द स्वच्छुन्द अथवा मुक्त अवश्य कहलाये। इस स्वच्छुन्द छुन्द की विशेषता यह है कि वह लय पर ही आश्रित होता है जिसमें भाषा, भावों का समन्वय रहता है। भावों के अनुकूल छुन्द की रचना इसमें होती है और संगीत हस्व-दीर्घ मात्राओं पर आश्रित होता है। इनके अतिरिक्त अंत्यानुप्रासनहीन काव्य (Blank Verse) में जिन गीतों का प्रण्यन 'निराला' जी ने किया उसको भी 'कवित्त' छुन्द की आधार-भूमि पर ही खड़ा किया। आश्रय यह कि गीतिकाव्य, चाहे वे मुक्त हों अथवा स्वच्छुन्द, वे जब भी लिखे जायेंगे छुन्दों में ही, भले ही उनमें कवि अपनी अनोखी विशेषता क्यों न भरे।

(ग) आधुनिक काव्य में संगीतात्मकता का स्थान

श्राज के गीतिकाव्य संगीत के नियमानुसार निर्मित होकर संगीत की सृष्टि कम करते हैं, संगीतात्मकता का ऋाग्रह उनमें ऋधिक होता है जो शब्दों के स्वतः नाद एवं संगीत के परिज्ञान द्वारा उत्पन्न होती है। स्रतः गीति-कार स्वरों का उसमें श्रिधिक प्रयोग करता है। स्वरों में व्यंजनों की श्रिपेत्वा श्रिधिक संगीतात्मकता होती है। दूसरे, कवि शब्दों का भावानुकूल प्रयोग करता है। कौन सा शब्द कहाँ पर किस अर्थ का द्योतन करेगा एवं उसमें किस प्रकार के भाव भालकेंगे इसके सूच्म परिज्ञान की उसे श्रावश्यकता होती है। यही ज्ञान किव को शब्द-शक्तियों के प्रयोग में सतर्कता प्रदान करता है। वस्तुत: गीतिकाव्य की संगीतात्मकता को श्रमिवृद्ध करने वाले होते हैं श्रलं-कार और उनमें भी शब्दालंकार, जिनमें पदावली पर अधिक ध्यान दिया जाता है। अतः अनुपास शब्दावली में कामलता लाने के सहायक होते हैं। ऋंग्रेजी में शब्द-ध्वनि योजना द्वारा जो ध्वनि के चित्रण का प्रयास गीति-काव्य में किया जाता है उसमें भाषा श्रीर भाव का सुन्दर समन्वय कर कवि श्राव्य मूर्त विधान करता है। ध्वनि योजना द्वारा गीतिकाव्य की संगीतात्म-कता अनोखी हो जाती है और हृदय गीत के साथ भंकृत हो उठता है। पंत जी के 'परिवर्त्तन', 'ज्योत्सना' के गीतों तथा अन्यत्र अनेक स्थानों में इसी का सौन्दर्य दर्शनीय है। कवि ने कोमलकान्त-पदावली को चुन इस प्रकार सँजोया है कि उसकी अनुपासमयी शैली में संगीत एक एक शब्द से फूटा पड़ता है।

> पपीहों की वह पीन पुकार निर्भारों की भारी भरभर

भींगुरों की भींनी भंकार ।
— 'पल्लव' — श्राँस — पृष्ठ १५-१६।

श्रथवा 'ज्योत्सना'में --

जगमग जगमग हम जग का मन ज्योतित प्रतिपग करते जग मग।

- ज्योत्स्ना - पृष्ठ ४४ ।

शब्दों की ध्विन द्वारा अर्थ की व्यंजना की है। यही शब्दों के नाद को परख कर उन्हें अभिप्रेत अर्थ के अनुकूल मधुर रूप में संजोना गीतिकाव्य के संगीत का उत्पादक है। छन्दों के लय अथवा पदों के तुक पर तो किव ध्यान रखता है किन्तु यह अर्थानुकूल नाद सिन्नवेश या ध्विनयोजना ही आधुनिक गीतिकाव्य की संगीतात्मकता की मुख्य विशेषता रह गई है। कहा तो यहाँ तक जाता है कि गीतिकाव्य में संगीत की कोई भी आवश्यकता नहीं। किन्तु इससे यह आश्य भी कदापि नहीं कि गेयता उसका आवश्यक तत्व नहीं, प्रत्युत यह कि गीतिकाव्य जहाँ संगीत के शास्त्रीय विधान ताल, स्वर पर चलता था, आज उसे केवल संगीतात्मकता की आवश्यकता रह गई है। किव श्रुति मधुर, सुर-संगत शब्दों का प्रयोग इतने कौशल से करता है कि बाह्य संगीत की सहकारिता उसके लिये अनिवार्य नहीं रह गई है।

(घ) लय

ड्रिकवाटर का कथन है कि गीतिकाव्य के गेय होने का ऋर्य हतना ही होता है कि वह लयपूर्ण होता है। यह लय किवता का सहज गुण है। क्योंकि उसमें मनोवेगों की अभिव्यक्ति है जो संगीतमय भाषा में हा बाहर निकलते हैं और मनोवेगों की अभिव्यंजना ता किवता का स्वामाविक गुण होता ही है। अस्तु संगीतात्मक होना भी उसका सहज गुण हो जाता है। कोई बाहरी प्रयास किव के लिये अपेदित नहीं। कहने का तात्प्य उनका यही है कि गीतिकाव्य सहज संगीतमय है, उसका सगीत के शास्त्रीय आधार पर निर्भाण नहीं होता। ऐसे निर्माण का आग्रह करना उनके सन्दर्य को घटाना है। उन्होंने तो यहाँ तक कहा है कि संगीत और किवता करने वाले

It then from the argument about the lyrtc that it Should 'sing' we dismiss the particular meaning of its adaptability to music, what we have left. It cannot be that its peculiarity shall be rhythmic.

संगीतज्ञ श्रीर किन के कार्य भिन्न होते हैं। श्रस्तु किनता संगीतज्ञ के हाथों पड़कर श्रपने सौन्दर्य को खो देती हैं। श्राशय इसका यही है कि संगीतज्ञ श्रपनी कला के श्रनुसार शब्दों को तोड़ता है श्रीर इस प्रकार उन्हें सँजोता है जिससे गान में सरलता श्रा सके। किन्तु किन का यह कार्य कदापि नहीं। शब्द श्रपने पूर्ण सौन्दर्य को लिये हुए ज्यों के त्यों उसकी किनता में रखे जाते हैं। यही कारण है कि गीतिकाव्य श्रव किन के हृदय की संगीतमय श्रभिव्यक्ति न होकर संगीतात्मक श्रभिव्यंजना कहा जाता है। संगीतात्मक होना उसका श्रविच्छन्न श्रंग है।

(३) अनुभूति का वैशिष्ट्य एवं उसकी पूर्णता

'कोलेरिज' ने काव्य को ''श्रेष्ठतम शब्दों का श्रेष्ठतम क्रम" कहा श्रीर ड्रिंकवाटर ने उसी कथन को श्रपने गीतिकाव्य की परिभाषा बनाया, जिसकी उपयुक्तता में किसी को सन्देह नहीं। किन्त इससे ऐसा भ्रम हो सकता है कि वास्तव में क्या कवि की कोई भी अनुभृति जिसका अभिव्यंजन काव्य में प्रमुख होता है. गीतिकाव्य में सन्दरतम शब्दों के माध्यम द्वारा सुन्दरतम क्रम में रख भर दी जाय तो वह गीतिकाव्य कहलावेगी ? श्रर्थात जीवन की किसी सामान्य सी अनुभूति को भी क्या गीतिकाव्य में स्थान मिल सकता है ? किन्तु वस्तुतः बात ऐसी नहीं । उपर्युक्त कथन से उनका ताल्पर्य केवल अभिन्यक्ति की पूर्णता ही से नहीं है, प्रत्युत अनुभूति की विशिष्टता से भी है। कारण यह कि जब तक किव की अनुभूति पूर्ण नहीं हो जाती तब तक उसकी अभि-व्यंजना भी श्रपूर्ण रहती है श्रीर सर्वोत्तम रूप में श्रिभव्यक्त होने की उनमें चमता नहीं त्रा पाती । श्रनुभृति श्रौर श्रभिव्यनित में जो श्रन्योन्याश्रय संबंध है वह न केवल गीतिकाव्य में भलकता है श्रिपित सम्पूर्ण काव्य में उसकी श्रव-स्थिति होती है। चूँकि गीतिकाव्य जीवन के तीव्रतम मनोवेगों की घनीभूत अनुभूति की अभिव्यक्ति है, उसमें दोनों मिलकर एक हो जाती हैं: अनुभूति ही मानों श्रिभिव्यक्ति का स्वरूप धारण कर लेती है। श्रिभिव्यक्ति की यह पूर्णता अनुभृति की पूर्णता पर निर्भर रहती है।

since we have seen that to be this is of the essential nature of all poetry that rhythm is indeed necessary to the expression of the poetic emotion itself—The Lyric, by Drinkwater, page 61.

^{₹.} The Lyric—Drink water—Page 60

(क) अनुभूति की तीवता

अन्यान्य अनुभृतियों का समूह ही जीवन है। कभी अवसादभरी, तो कभी श्राह्लाद भरी, कभी उत्तान, तो कभी गम्भीरतम श्रनुभूतियाँ जीवन को दुःखमय श्रथवा सुखमय बनाती रहती हैं। मनुष्य श्रपने को जीवन की अनेकानेक परिस्थितियों से विच्छिन्न कर जीवित नहीं रह सकता। घोर एकान्त में जाकर भी वह अपनी पारिपार्श्वक परिस्थितियों से विलग नहीं हो सकता। उस पर उनका नित्यप्रति प्रभाव पड़ता रहता है जिससे उसके अन्तःप्रदेश में मनोवेगों को जन्म मिलता है। प्रभाव की सुखदता अथवा दुःखदता के अनुरूप ये मनोवेग या तो सुखद होते हैं श्रथवा दुःखद। इनकी सम श्रवस्था में मनुष्य उनका श्रमि-व्यंजन तो करता है किन्तु उसमें तीव्रता का अभाव रहता है, जिससे बाह्य श्रिमिन्यंजना में विशिष्टता नहीं श्रा पाती। जब ये ही मनोवेग परिस्थिति के कारण श्रत्यन्त तीव हो उठते हैं, श्रर्थात् जब उनका स्वरूप सामान्य से उदात्त हो जाता है तब उसकी बाह्य श्रमिव्यक्ति का स्वरूप भी प्रभावशाली हो उठता है। कवि की कल्पना जो अमूर्च को मूर्च, अपरिचित को परिचित बनाने की शक्ति रखती है, साधारण व्यक्ति से कहीं अधिक उत्कृष्ट होती है। कहीं श्रिधिक सुजनशीलता उसमें निहित होती है। श्रस्त कभी वह इसी कल्पना के सहारे मनुष्यमात्र के अनुभव को अपना बना कर अर्थात् श्रपने को तज्जनित परिस्थितियों में डाल कर श्रनुकूल भावों की श्रनुभूति करता है, तो कभी अपने जीवन को किसी विशेष चएा की अनुभूति को क्विता में भरता है। उसकी इस श्रिभिव्यंजना का एकमात्र उद्देश्य पाठक में उन्हीं मनोवेगों को तरंगित करना होता है जिनका घनीभूत रूप में श्रनुभव वह स्वयं कर चुकता है। कहने का ताल्पर्य यह है कि गीतिकाव्य कवि के भावलोक अथवा अन्तः प्रदेश में उद्देलित होते हुए मनोवेगों के तीव्रतम होने के उपरान्त, उनकी घनीभूत अनुभूति के फलस्वरूप बाहर निकली हुई श्रिभिन्यंजना है। इस अनुभूति की सामान्यता गीतिकान्य के लिये श्रिपेचित नहीं, उसका विशिष्ट होना परमावश्यक है। अनुभूति की विशिष्टता मनोवेगों की उत्कृष्टता में होती है। उसी भाँति उनकी पूर्णता मनोवेगों की पूर्णता पर निर्भर रहती है। सामान्य अनुभूति प्रभावशून्य होती है। जैसे किसी ऐन्द्र-जालिक की कलाबाजी, जिससे हम श्राश्चर्यान्वित होते हैं. प्रसन्न होते हैं किन्तु हमारे मनोवेगों पर स्थायी रूप से उसका प्रभाव नहीं पड़ता । मनोवेग उद्देलित तो होते हैं किन्तु उनमें वह सबलता नहीं आ पाती जो रात्रि के

समय आकाश में चमकते हुए नज्ञों और प्रहों को देखकर उत्पन्न हुए कौत्हल एवं आन्तिरिक आह्लाद में होती है। यहाँ पर किव के मनोवेग अपनी तीव्रता को पहुँच, जो धनीमृत अनुभृति किव को प्रदान करते हैं, उसकी बाह्य अभिव्यंजना बड़ी सजीव एवं प्रभावोत्पादक होती है। पाठक या श्रोता पर उसका मर्मस्पर्शी प्रभाव पड़ता है। अतः गीतिकाव्य में मानव जीवन की विशिष्टतम अनुभृति, जो उत्कृष्ट मनोवेगों की पूर्णता के साथ ही स्वयं पूर्ण होती है, अभिव्यंजित होती हैं और गीतिकाव्य की परख करने के लिये हम पहले यही देखते हैं कि उसकी आधारभूमि उत्कृष्ट मनोवेगों के रस से सिंचित है, अथवा नहीं।

(ख) अनुभूति और बुद्धि-तत्व

दूसरी बात जो इसी श्रनुभृति के संबंध में विचारणीय हो जाती है वह है उसका बुद्धिनतत्व से संबंध । क्योंकि गीतिकाव्य में हम देखते हैं कि कोई भी विषय किस मानसिक स्तर पर ले जाकर ग्रह्मा किया गया है। गीतिकाव्य का सम्बन्ध जितना हृदय से है उतना बुद्धि से नहीं। वह कवि की गम्भीर भावात्मक श्रिभिव्यंजना है, किन्तु वह केवल मनोवेगों की ज्यों की त्यों श्रिभ-व्यंजना भी नहीं। केवल मनोवेग किसी भी काव्य के लिये उपयुक्त नहीं हो सकते । बुद्धिजनित विचार अथवा तर्क का जब तक नियोजन नहीं तब तक उनमें संवेदनीयता नहीं आ पाती, और न तो मनावेगों की क्रमबद्धता ही उसमें अप्रापाती है। वे श्रेष्ठतम क्रम में न तो सँजाए ही जा सकते हैं। मनोवेगों की चिणिकता बुद्धि द्वारा ही स्थायी होकर प्रभाव डालने में सत्म हो पाली है। किन्तु गीतिकाव्य अनुभृति-प्रधान होने के कारण विचारात्मकता का भार अपने ऊपर वहन नहीं कर पाता। नीति एवं आचार, दार्शनिकता, उपदेशात्मकता बुद्धिव्यापार के ही परिणाम है । द्वृदय द्वारा कवि अनुभूति-शील तो होता है किन्तु बुद्धि सद्सद् विवेक देती है। मनोवेगों का नियंत्रण इसी के द्वारा होता है और वहीं हमारी संवेदनशीलता का कारण भी है। किन्तु उसकी त्रावश्यकता गीतिकाव्य को इतनी श्राधिक नहीं होती कि वह श्राधिकारिक रूप से उसमें वर्तमान रहे। ऐसा होने पर तो उसकी कोमलता नष्ट हो जाती है। श्रतः गीतिकाव्य की बुद्धि प्रधान होने से बचाने के लिये कवि को सदा इस बात का ध्यान रखना पड़ता है कि भावों पर विचारों का प्राधान्य न हो जाय । गीतिकाव्य में बुद्धि की अपेद्या वहीं तक होती है जहाँ तक उसमें विचारों की सहकारिता स्थान पावे। किन्तु जब मनोवेगों पर बुद्धि का पूरा नियंत्रण होता है श्रीर जब मनोवेग सहकारी रूप में चल पड़ते हैं तब

गद्य को जन्म मिलता है और यदि मनोवेगों की अप्रधानता में उसके विचार पद्य रूप में व्यक्त भी होते हैं तो उसमें गद्यात्मकता त्र्या जाती है। साथ ही वह उपदेशात्मक हो जाता है। जैसे कबीर में जहाँ श्रत्यधिक बौद्धिक श्राग्रह है जहाँ दार्शान कता की बातों का प्रतिपादन ऋधिक है, वहाँ उनके काल्य में गीतिकाव्य का सौन्दर्य न त्रा पाया है, वे कोरे मुक्तक ही हो गए हैं. जहाँ रागात्मक त्रावेश न्यून होता है श्रीर बौद्धिकता श्रिधक । श्रतः 'बौद्धिकता का गीतिकाव्य में केवल इतना ही स्थान हो सकता है कि वह अनुभित को भावना के रूप में उपस्थित करें। ' अर्थात् अनुभूति का वैशिट्य गीतिकाव्य में तभी समक्ता जाता है जब वह भावात्मक या रागात्मक हो, तार्किक या बौद्धिक न हो । उसमें बुद्धि, भावना पर ऋधिकार न जमा ले प्रत्युत हृदय के साथ मिलकर एक हो जाय । बुद्धि का प्राधान्य विज्ञान के चेत्र की वस्तु है, कला अथवा काव्य-चेत्र की कदापि नहीं । यदि अति बौद्धिकता काव्य को जन्म दे भी दे तो वह उसके कोमलतम, भावात्मक एवं स्वतः प्रवृत्त गीति-काव्य रूप को जन्म कदापि नहीं दे सकती। उसे यहाँ अप्रधान रूप में ही अपना श्रस्तित्व बनाए रखना होगा । मुक्तक पर, नीति श्रीर उपदेशात्मक दोहों पर उसका राज्य हो सकता है, गीतिकाव्य पर कदापि नहीं। गीतिकाव्य विचारात्मक होते हैं किन्त यहाँ उनके विचारात्मक होने का आश्राय यह नहीं होता कि उसमें तार्किक सत्य का प्राधान्य होता है, बल्कि उसमें प्रेरणा का केन्द्र हृदय की रागात्मक अनुभूति ही होती है जिस पर चिन्तन का गाम्भीर्थ भत्लकता है। इनमें प्रेरणा का केन्द्र बुद्धि नहीं होती प्रत्युत कवि की दार्श-निकता बुद्धि-तत्व को हृदय की भावना के रंग में रंग कर गीतों के रूप में श्रमिव्यक्त करती है। यही कारण है कि उनका संकलित प्रभाव बड़ा गहरा श्रीर व्यापक होता है। जहाँ भावात्मक श्रनुभूति बुद्धि की सहकारिता में श्रमिन्यंजित होती है वहीं पर गीतिकान्य सुन्दर होता है। श्राज के बौद्धिक युग से प्रभावित होकर जिन प्रगतिवादी गीतिकाव्य की रचना हो रही है उसमें कहीं कहीं तो कोरा बौद्धिक प्रयास मिलता है। वे अपना सौन्दर्य खो चुके हैं। गीतिकाव्य बुद्धिजनित नहीं हृदयजनित है अतः उसमें बौद्धिकता को भावना के आगे नतमस्तक होना पड़ेगा। बुद्धि के उहापोह के अतिरिक्त उसमें बुद्धि का हृदय-तत्व के साथ संतुलित होना परमावश्यक है। अनुभृति को पूर्ण बनाने के लिये ही उसका आधार लिया जाय, कोई मस्तिष्क के चमत्कार-प्रदर्शन के लिये नहीं।

१. गीतिकाव्य - रामकेलावन पार्डेय, पृ॰ १६७।

(ग) कल्पना का स्थान

इस प्रकार जब गीतिकार की रागात्मक अनुभूति तीव्रतम होकर उस मानसिक स्तर पर पहुँच जाती है जहाँ से उसे अभिन्यक्ति का रास्ता मिलता है, तब कल्पनाशक्ति द्वारा ही उसे अभिन्यंजना का रूप मिलता है। अनुभूति की पूर्णता अभिन्यंजना में तभी पूर्णता ला पाती है जब किव अपनी कल्पना-शक्ति द्वारा अनुभूति को मूर्त्तरूप प्रदान करता है। कान्य द्वारा जो मनोवेगों का आन्य मूर्त्त-विधान होता है, उसके साथ ही उनका चान्नुक प्रत्यद्य भी आवश्यक है जिसे कल्पना के बिना वह कदापि नहीं कर पाता। मनोवेगों को मूर्त्तरूप यही कल्पना देती है। वस्तु को सामने प्रत्यद्य कर पाठक में अनुरूप भावों को उद्दीत करना कल्पना ही का कार्य है। जिस गीतिकार में जितनी कल्पनाशक्ति होगी वह उतने ही सौन्दर्य के साथ अपनी अनुभूति का प्रेषण पाठक में कर पायेगा। इसी आत्मानुभूति की प्रेषणीयता में गीतिकान्य का महत्व है।

(घ) अनुभूति का वैशिष्ट्य-गीतिकाव्य का प्रधान तत्व

श्रनुभृति का वैशिष्ट्य काव्यरूप में ही श्रिमिव्यंजित होकर गीतिकाव्य में पूर्णता को प्राप्त होता है अर्थात् जब मनुष्य की विशिष्टतम अनुभूति पद्य के माध्यम से श्रमिव्यंजित होती है तभी हम उसे गीतिकाव्य कहते हैं। विशिष्ट अनुभृति गद्य के माध्यम से भी बाहर होकर श्रिभिव्यक्त होती है, किन्तु गद्य श्रीर गीतिकाव्य के रचने में चित्तवृत्ति का मेद होता है जिससे एक ही वस्तु कभी गद्य और कभी पद्य में आकर प्रहण करती है। गद्य में गीतात्मक उद्रेक श्रवश्य होता है किन्तु वह गीतिकाव्य से भिन्न होता है। गीतिकाव्य में लेखक की मानसिक प्रतिकिया अपि उच्च होने के कारण पद्य रूप में अभिन्यक्त होती है। विषय श्रौर वस्तु का यहाँ श्रन्तर नहीं। कविता श्रौर गद्य के " विषय एक हो सकते हैं। उदाहरणार्थ रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने 'रामायण' में उर्मिला की उपेचिता को देख जो उद्गार प्रकट किये उन्हीं से 'गुप्त' जी मीं प्रेरित हुए। एक ही विषय श्रीर एक समान प्रेरणा दोनों कवियों को हुई। किन्तु जहाँ रवि बाजू ने उसे गद्य में व्यक्त किया वहाँ ग्रप्त जी ने 'साकेत' ही रच दिया । रिव बाबू का निबंध गीतात्मकता से रिहत नहीं किन्तु उस विशेष प्रेरणा से उनके भाव रचना के समय तीव्रतम हो अपनी उच्चतम श्रवस्था को न प्राप्त हो सके। लेखक की मानसिक प्रतिक्रिया उच्चतम श्रवस्था को न प्राप्त हो सकी । श्रस्त उनकी यह रचना भावात्मक गद्य कोटि में रखीं जाती है, जहाँ 'गुप्तजी' में उपेचित व्यक्ति के प्रति जो संवेदना हुई वह इतनी

तीब हो उठी कि उसका माध्यम पद्य हो गया । श्राशय कहने का यही है कि कविता के निर्माण में कवि की चित्तवृत्ति (Mood) गद्य लेखक की मनोवृत्ति से भिन्न होती है। ठीक इसी प्रकार गीतिकाव्य और काव्य के अन्य वर्गों में इसी चित्तवृत्ति का अन्तर एक को दूसरे से भिन्न करता है। इसी श्रोर 'ड्रिकवाटर' ने संकेत करते हुए कहा है कि यह मानव मनोवृत्ति का भेद हैन कि प्रतिपादित विषय की भिन्नता जो गद्य को पद्य से ऋौर काव्य के एक रूप को दूसरे रूप से अलग करता है। वस्तुतः गीतिकान्यकार की मनोवृत्ति इतनी प्रबल हो उठती है कि स्वतः उसकी उच्च कल्पनात्मक शक्ति द्वारा श्रनुभृति की व्यंजना पद्य रूप में हो जाती है। इसीलिये श्रागे चल कर पुनः उन्होंने कहा है कि गीतिकाव्य के विषय थोड़े ही होते हैं श्रीर गद्य-पद्य का अन्तर कोई विषयगत अन्तर नहीं, प्रत्युत भाव या मनोवृत्ति का ही है जो श्रमंख्य होती है । यही कारण है कि गीतिकाव्यं में श्रमिव्यंजित श्रनुभृति किसी अन्य माध्यम या शैली में होकर अपने प्रभाव को खो देती है। तभी इम अनुभूति के वैशिष्ट्य के साथ माध्यम के वशिष्ट्य की भी आवश्यकता बताते हैं। अनुभूति स्रौर स्रभिव्यक्ति का स्रन्योन्याश्रय संबंध यहीं पर स्राकर देखने को मिलता है।

(४) भावों का ऐक्य

अनुभूति की पूर्णता भावों की पूर्णता पर आश्रित होती है और भावों की पूर्णता उनकी अन्विति पर । भाव अपनी इकाई में ही तीव और प्रवलतम हो पाते हैं जिनका संकलित प्रभाव पाठक पर बड़े ही गहरे रूप में पड़ता है। भावों का ऐक्य गीतिकाव्य में इसलिये अपेक्तित होता है कि वह मनोवेगों की आधार-भूमि पर खड़ा किया जाता है, जो कोमल और च्रिक होते हैं। इस च्रिकता के परिणाम-स्वरूप उसका आकार स्वयं इतना छोटा होता है कि उस छोटे से शरीर में प्राणों का स्पन्दन लाने का प्रयास बहुत कठिन हो जाता है। दूसरे, मनोवेगों को स्थायत्व प्रदान करना भी किव के लिये आवश्यक होता है। यह स्थायित्व प्रभाव की तीव्रता की मात्रा पर आश्रित होता है और जो गीत जितना ही प्रभावोत्पादक होता है उसका उतना ही

It is the controlling mood that differs not the material controlling. The Lyric, by Drinkwater, Page 14.

^{₹.} The Lyric, by Drinkwater, Page 16€ 1999

स्थायी प्रभाव मानव हृदय पर पड़ता है। श्रस्तु, भावों की प्रभावशालिता तथा ऐक्य ये दो बार्ते गीतिकाव्य के लिये परमावश्यक हो जाती हैं। (क) गीतिकाव्य में रस

हमारे यहाँ काव्य द्वारा जिन रसों की उत्पत्ति को ब्राचार्यों ने प्रधान माना उनकी संख्या मानव हृदय में स्थित नौ स्थायी भावों के अनुसार नौ कही गई जो कमशः ऋङ्कार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, श्रद्भुत श्रीर शान्त हैं। भीतिकाव्य में मानव हृदय के कोमलतम श्रीर सुकुमार भावों की अभिव्यजना होती है अतः रौद्र, भयानक, वीमत्स आदि परुष रसों की तो वहाँ कोई आवश्यकता ही नहीं होती। हास्य भी उसमें कम प्रयुक्त होता है, क्योंकि उसमें गम्भीर श्रीर मर्मस्पर्शी श्रनुभूतियाँ, जिनका मानव हृदय पर गहरा प्रभाव पड़ता है, उपयुक्त समभी जाती हैं। व्यंग्य-गीतियों में उतना हास नहीं होता जितना व्यंग्य । वीर-रस वीर-भावात्मक काव्यों (Ballad) के लिये ही अधिक उपयुक्त होता है। राष्ट्रीयता श्रीर देश-ब्रेम के गीतों में वीरता को पृष्ट करने के लिये प्रेम-भाव का भी चित्रण होता है. किन्तु प्रधानता वीर-भाव की ही होती है। अस्तु, गीतिकाव्य के लिये सबसे प्रभावशाली भावों की व्यंजना शृङ्गार श्रौर करुण रही में ही मानी जाती है । शृङ्गार को 'रसराज' की पदवी मिली है तो भवभूति ने कहरा रस को ही सर्वश्रेष्ठ कह कर उसमें सब रसों का मूल बताया। उसकी मर्मस्प-र्शिता एवं प्रभावशालिता श्रद्धितीय है। शृङ्कार-रस में श्रवगाहन कर स्वयं पाठक एक आरे प्रेम की आह्लादमयी अनुभूति से पूर्ण हो जाता है तो दूसरी श्लोर वेदना से उसके हृदय में भी एक टीस उठने लगती है। वह कवि के हृदय के भाव के साथ पूर्ण तादालय स्थापित कर लेता है। यही कारण है कि गीतिकार स्वयं प्रेमी होकर, प्रेम की वेदना में अपने को तपाने के उपरान्त ही सचा किव कहलाता है। प्रेम की मधुर पीड़ा का श्रनुभव कर ही विद्यापित की वाणी रस से अपूर्ण हुई और मीरा का हृदय गीतों के रूप में उमड़ पड़ा।

शृङ्गार हास्य करुण रौद्र वोर भयानकाः।
वीभत्सोऽद्भुत इत्यष्टौ रसाः शान्तस्थतथामतः॥ (३।१८२)
रितर्हास्य शोकश्च क्रोघोत्साहौ भयं तथा।
जुगुप्सा विस्मयचेत्थमष्टौ प्रोक्ताःशमोऽपि च॥

[—]साहित्य दर्पेण, (३।१७५)।

उत्तर रामचरित-भवभृति ३ । ४७ ।

इसी प्रेम की पीड़ा ने महादेवी जी के श्रन्तः प्रदेश में जो घनीमूत रूप धारण किया वह गीतों के रूप में ही बाहर प्रवाहित होकर निकल पड़ी । उनके एक-एक शब्द हृदय की वेदना से लिपटे हुए हैं। तभी तो वे इतने भावपूर्ण हैं। (ख, करुण-रस की श्रेष्ठता

करुण रस की श्रेष्ठता इसीलिये है कि उसमें जितनी श्रिधिक व्यापकता है वह अन्य रसों में नहीं । करुणा में मनुष्य जितना अधिक संवेदनशील होता है उतना सुख में नहीं । दुःख की प्रतिकुलवेदनीयता इतनी मर्मस्पर्शिणी होती है कि मानव परस्पर संवेदना के सूत्र में श्राबद्ध हो जाता है। प्राणों का स्पन्दन करणा का स्पर्ध करते ही तीब हो उठता है श्रौर वेदना श्रति प्रवलरूप धारण कर अपनी अभिव्यक्ति के लिये आकल हो उठती है। वेदना में मनुष्य आवे-शमय हो जाता है और भावावेश के साथ गीतिकाव्य का जन्म होता है। श्रादि कवि का शोक ही तो 'श्लोक' रूप में बाहर निकल पड़ा जो इस बात का द्योतन करता है कि वेदनामयी भावनाएँ कितनी स्वतः प्रवृत्त होती है। यही स्वतः प्रवृत्ति गीतिकाव्य की एकमात्र विशेषता है। इसीलिये इम करुणापूर्ण भावों को उनकी व्यापकता, संवेदनशीलता एवं मर्मस्पर्शिता के कारण ही गीतिकाव्य के लिये उपयुक्त कहते हैं। कभी-कभी तो यह व्यक्तिगत वेदना व्यष्टि के संक्रचित घेरे से उठ कर समष्टि के व्यापक स्तर पर जा पहुँचती है। वहाँ पहुँच कर किव देखता है कि सृष्टि के कगा-कगा में वेदना लिपटी हुई है। उसकी प्रतिकलवेदनीयता समष्टि के दुःख का भान कर असहा से सहा हो जाती है श्रीर उसे ध्यान श्राता है दु:ख सुख की सापेज्ञता का, उनके श्रन्योन्याश्रय संबंध का। फिर उसकी वेदनामय अनुमृति का अन्त जिस प्रभावशाली ढंग से होता है उसमें शान्त-रस का पुट रहता है। श्रंमेजी की प्रसिद्ध शोक-गीतियाँ इसी प्रभावात्मक शैली में लिखी गई और उनके अन्त बड़े ही सुन्दर ढंग से शान्त-रस में किये गए हैं। 'मिल्टन' का 'लिसिडास' (Lycidas) 'टेनिसन' की 'इन मेमोरियम' (In Memorium) शैली का 'एडोनेस' (Adonais स्त्रीर 'ग्रे' की एलिजी (Elegy Written in a Country Churchyard इसी शान्त रस से ही अन्त किये गए हैं। प्रसादजी का 'अॉस' भी इसी प्रभावशाली ढंग से समाप्त हुआ है। इस शान्त-रस की आलोचकों ने गीतिकाव्य के लिये वर्ज्य कहा है। किन्तु उपर्युक्त रचनात्रों से यह अवगत होता है कि जहाँ गीतिक। व्य में करुए-रस की अभिव्यक्ति हुई है वहाँ अन्त में सदा श्राशावादिता स उनका श्रन्त शान्त-उस में ही हुआ है। अर्थात शोकगीतियों (Elegy) का अन्त इसी रस से इस्रा है और किसी विद्वान

आलोचक ने विफलताओं में ही गीतिकाव्य का उद्भव मानते हुए कहा है 'किन्तु मनोवेगों की असफलता के इस दुःखद प्रभाव को दूर करने के लिये प्रत्येक भाव-प्रधान रचना का परिपाक शान्त रस में किया जाता है।' (ग) गीतिकाव्य में भावगत ऐक्य

कहना न होगा कि गीतिकाव्य में जीवन की निराशा, श्रमकलता, वेदना, श्रादि अवसाद भरी अनुभूतियाँ जितनी अधिक प्रभविष्णुता ला सकी हैं उतनी आशा, हर्ष, उल्लास जैसी सुखम्य अनुमृतियाँ नहीं। वेदनामय भावों में मर्म को खर्श कर उसे हिला देने की शक्ति होती है, तभी तो उसमें स्थायित्व अधिक आ जाता है। तभी तो वे इतनी व्यापक कही गई हैं। यह स्थायित्व एवं प्रभविष्णुता केवल अनुभृति के वेदनामय होने पर ही आता है, किन्तु साथ ही उसमें ऐक्य का होना परमावश्यक है। इसी ऐक्य का महत्त्व देते हुए कहा है कि गीतिकाव्य में एक ही विचार, एक ही भाव श्रीर एक ही अवस्था का चित्रण होता है। उसमें जीवन के सम्पूर्ण दश्य को न लेकर केवल एक खरड को लिया जाता है जो विशिष्ट एवं पूर्य होता है। जिस प्रकार कहानी श्रौर उपन्यास में भेद होता है उसी भाँ ति गीतिकाव्य श्रौर महाकाव्य का अन्तर होता है। महाकाव्य में जीवन की अन्यान्य अनुभृतियाँ समायोजित होती हैं, वहाँ किसी एक अनुभूति की प्रधानता होते हुए भी, अप्रधान रूप से अन्य सभी प्रकार की घटनाओं से उत्पन्न मनोवेगों की व्यंजना होती है। उनके ऐक्य की श्रोर कवि का ध्यान नहीं जाता, किन्तु गीतिकाव्य में चूँकि कहानी के समान जीवन के एक पछ (ज्ञाण) की श्रन्मित की व्यंजना होती है-भावों की श्रान्वित पर श्रिष्ठक ध्यान रखा जाता है। यही अन्विति गीतिकाव्य के संचित आकार में भी सजीवता ला देती है, क्योंकि अनुभूति की व्यंजना में उसे कथा का आधार नहीं मिलता केवल भावाभिन्यंजना उसका एकमात्र लच्य होता है। यह भावाभिन्यंजना गीतिकाव्य के छोटे से आकार में भी सजीवता ला देती है जिससे समाहित प्रभाव एक ही प्रकार का पड़ता है। अन्यान्य पद्यों (Stanzas) में एक ही भावना का सूत्र गुथा हुआ अन्त तक चला जाता है। कवि जिस अवस्था का चित्र उसमें ब्रिङ्कित करता है उसमें उसके मनोवेगों की तीवता को ही हम देखते हैं। उनका प्रवेश हमारे श्रन्तः प्रदेश में भावनाश्रों के सहारे ही होता है। इस प्रकार गीतिकाव्य भावों के ऐक्य में वँघा हुआ होता है, पर साथ ही

१. साहत्यमीमांसा, ए० १३८, डा० स्यंकान्त शास्त्री ।

ये अपनी अल्पजीविता के अनुरूप उसके आकार में संज्ञिप्तता भी ला देते हैं। भावों की ऋखरड एकता में ही गीत सन्दर लगते हैं। यहाँ मनोवेगों की तीवता प्रलम्बत रूप में नहीं व्यक्त हो पाती ! कारण यह कि पर्याप्त समय तक भावों की एक सी तीवता बनाए रखना श्रत्यन्त कठिन हो जाता है। "पो" ने तो यहाँ तक कहा है कि कविता लम्बी होती ही नहीं । उनका श्राशय कविता से गीतिकाव्य का ही है। क्योंकि महाकाव्य का आकार घटनाओं एवं मनावेगों की विभिन्नता के कारण बड़ा होता है। जीवन की सम्पूर्णता को उसमें स्थान मिलने के कारण उसके प्रत्येक पच्च पर किव की दृष्टि रहती हैं। छोटी से छोटी घटना नवीन से नवीन भावों की व्यंजना करने वाले महाकवि की भावना द्वारा जीवन की सम्पर्णता में एक विस्तृत आकार ग्रहण कर लेती है। उसमें एक मनोवेग की प्रलम्बता सहकारी मनोवेगों के साथ अपना अस्तित्व श्राचन्त बनाए रहती है। प्रमुख रस उसमें इसी कारण एक ही होता है श्रीर सहकारी रूप में अन्य सभी रसों का समावेश आवश्यक समभा जाता है। वहाँ एक भावना के सूत्र में अन्य रंग बिरंगे भावों के मोती पिरोये हुए रहते हैं। किन्त गीतिकाव्य में जीवन के केवल एक ऐसे ही च्राण की अनुमृति का श्रमिन्यञ्जन होता है जो एक ही श्रेष्ठतम मनोवेग की तीव्रता का परिखाम होती है और कवि द्वारा अपने पूर्णतम रूप में अनुभूत होती है। यही कारण है है कि जहाँ महाकाव्य में जीवन की विविधता श्रेयस की अश्रेयस के साथ लेकर चलती है, वहाँ गीतिकाव्य में केवल उन्हीं चि एक मनोवेगों की अभि-व्यंजना होती है जो सर्वोच्च होते हैं, जिनकी सार्वजनीनता, मर्मस्पर्शिता एवं प्रभावशालिता प्रत्येक पाठक के अन्तरतम को छुकर कुछ च्लाों के लिये उन्हें संज्ञाहीन सा बना देती है। श्रीर तब न तो कवि रहता है, न उसकी कविता, रह जाते हैं केवल भाव। तभी तो गीतिकाव्य श्रात्मानुभूति की भावात्मक अभिन्यंजना कहलाता है। उसकी गणना भाव-प्रधान कान्यों में ही होती है। कवि के म्रन्तर्पुख होने के पश्चात् ही भावानुभूति तीवरूप धारण करती है श्रीर यही भावानुभूति की सच्चाई, उसकी पूर्णता ला पाती है। श्रीर यह पूर्णता उसके ऐक्य में निहित होती है।

(घ) गीतिकाव्य में भावों की तीन स्थितियाँ

श्रमी तक हमने देखा कि भावों की पूर्णता उसकी श्रखराड एकता में रहती है जिससे संकलित प्रभाव बड़ी ही तीवता से पड़ता है। किन्तु यह ऐक्य कवि की कविता में उसके विधान पर भी बहुत कुछ श्राश्रित होता है। श्राश्य यह कि गीतिकाव्य में केवल एक ही भाव श्रयवा श्रवस्था के चित्रण मात्र से ही एकता त्राती हो ऐसा भी नहीं; उसके लिये उसके विधान का कौशल भी अपेद्धित होता है। भाव और विधान में, अनुभूति और अभिव्यंजना में पर-स्पर अदूट संबंध होता है। किन्तु भाव या अनुभूति की इकाई उस अभिव्यंजना में तभी आ पाती है जब कवि उसका क्रिमक उत्कर्षापकर्ष बतावे। 'नार्मेंन हेपिल' ने इस दृष्टि से 'लिरिक' के बाह्य आकार को तीन भागों में विभाजित किया है।

(क) प्रथम विभागान्तर्गत गीतिकाव्य का वह श्रंश श्राता है जहाँ किव की काव्य प्रेरणा का बीजारोपण श्रीर उसके मनोवेगों का प्रकाशन होता है। किव चेतन या श्रचेतन रूप से उस मूल कारण को लच्य करता है जिससे उसके श्रन्तः प्रदेश में विशेष प्रकार के भाव जाग्रत हुए। उसका मूल श्रमिप्राय ध्रनुभूति के रूप में श्रमिव्यंजित होकर श्रागे प्रवाहित होता है। इसको उन्होंने 'मोटिव' (Motive) या प्रवर्त्तक कहा है'। यह गीतिकाव्य का प्रारम्भिक श्रंश होता है।

(खं एक श्रवस्था ऐसी श्राती है जब मनोवेग उच्च मानसिक स्तर पर पहुँच कर श्रपनी चरमावस्था को प्राप्त हो जाते हैं। यहाँ मनोवेगों को बुद्धिजनित विचारात्मकता संतुलित कर श्रत्यन्त गम्भीर बना देती है। इसी श्रवस्था को गीतिकाव्य का दूसरा श्रंश कहते हैं जिसे हम भावों की चरमा-वस्था कह कर श्रमिहित कर सकते हैं। इस दितीयांश में भावों की चरमा-वस्था के साथ ही उनके कमशः हास के चिद्ध भी दिखाई पड़ने लगते हैं। हास क्या, भाव जहाँ तीव्रतम हो श्राति उच हो जाते हैं वहाँ क्रमशः उनके श्रमाव में न्यूनता भी श्राने लगती है।

(ग) अब इस गीतिकान्य के तृतीयांश में पहुँच जाते हैं। जहाँ किन की अन्तिम मनस्थिति (Final attitude) की अभिन्यंजना होती हैं। अब भावों का अन्त हो चुकता है और एक प्रकार से विचार ही भावमय होकर प्रकट होते हैं। भावों और विचारों का संतुलन पूर्ण रूप में होकर गीत की

 ^{&#}x27;Lyrical forms in English.' by-Norman Hepple M. A., M. Litt. Page 11.

^{?. &#}x27;This reproduction of the motive as a rule constitutes the first part of a well constructed lyric'- Page 12.

^{3.} The development and decline of the emotion, Page 12.

v. Lyrical forms in English Page 13.

समाप्ति करता है। जिस गीतिकाव्य में इन तीनों तत्वों — प्रेरक-भागों का चरम श्रौर श्रम्तिम मनस्थिति — की नियोजना कम से होगी उसमें ही भागों की पूर्णता श्रौर समाहित प्रभाव का ऐक्य त्रा सकेगा। कारण यह कि इनका विभाजना-धार भाव ही है। भागों की उत्पत्ति, उनका चरम श्रौर श्रम्तिम संतुलन की यह प्रक्रिया श्रमुभूति के भूल में विद्यमान है। कभी उसका स्वरूप सामान्य होता है तो कभी उदात्त। गीतिकाव्य में जब किव की तीव्रतम श्रमुभूति इस रूप में श्रमिव्यंजित होती है तभी वह श्रेष्ठ गीतिकाव्य कहा जाता है। क्योंकि इन्हीं तीनों श्रवस्थाश्रों में होकर कोई एक श्रमुभूति पूर्ण हो पाती है। जब गीतिकार इन्हीं श्रवस्थाश्रों के बीच से एक ही भावना की तरंग प्रवाहित करता है तब उसकी श्रमिव्यंजना में भावान्विति या भागों की श्राखण्ड एकता श्रा जाती है। गीतिकाव्य उस श्रखण्ड ऐक्य में भक्त हो उठता है।

किन्तु गीतिकाव्य के इन तीन प्रमुख श्रंगों का यह तात्पर्य नहीं कि उसमें केवल तीन ही पद्म हों या होते हैं। वस्तुतः उदित भावों के उत्कर्षापकर्ष एवं संतुलन की श्रावश्यकता को दृष्टि में रखकर ही ये प्रमुख श्रंग निर्धारित किये जाते हैं।

इस दृष्टि से प्रसाद जी का 'श्रॉस्' बहुत ही सुन्दर बन पड़ा है। किंवि प्रथम ही 'हृदय में बजती हुई विकल रागिनी' की श्रोर संकेत दे देता है। धीरे-धीरे उसका वेदनामय हृदय खुलने लगता है श्रीर जब वेदना घनीभूत रूप घारण कर लेती है, जब वह देखता है कि उसकी वेदना समग्र सृष्टि में व्याप्त हो गई है तब उसके दुःखमय मनोवेग श्रपने उच्चतम मानसिक स्तर पर पहुँच, विचारों के साथ मिलकर श्रत्यन्त तीव्र हो उठते हैं। परस्पर संघर्ष होता है श्रीर मावों का विचारों के संयोग से संतुलन हो जाता है। वेदना-पूर्ण मनोवेग जो श्रपने चरम पर पहुँच कर दार्शनिकता में परिणत हो इस रूप में निकल पड़ते हैं:—

प्रत्यावतन के पथ में, श्रवशेष न चिह्न रहा है, हूबा है दृदय मरुस्थल, श्रांस्नद उमड़ रहा है।

—श्राँसू पृष्ठ ४१।

वहीं अनुभूति के गंभीरतम होने पर मानव जीवन-वेदी पर दुःख का सुख के साथ परिण्य देखना चाहता है। यहाँ से किव की 'उद्देगजनित भावनाओं की

तीव्रता कम होती जाती है श्रीर क्रमशः किन का श्रान्तिम निचोड़ या उसके श्रान्तिम संस्थित भाव की श्राभिव्यंजना हो जाती है। वह कह उठता है:—

'बरसो प्रभात हिम कन सा,
श्रास इस निश्न सदन में'

—'ग्रॉस्' पृ० ७६ ।

गीतिकाव्य का उपर्युक्त विश्लेषण हमें इसी निष्कर्ष पर पहुँचा देता है कि उसकी परिभाषा भिन्न-भिन्न प्रकार से की गई। किसी ने किसी एक तत्व को प्रमुख मान श्रीर किसी ने किसी दूसरे तत्व को उपयुक्त समभा अपनी-अपनी भिन्न रुचि के अनुसार उसकी परिभाषाएँ बनाई । किन्तु इन सभी परिभाषात्रों में, भले ही किसी विशेष तत्व की प्रमुखता किसी विशेष श्रालोचक के व्यक्तित्व को भालकाती रहे, उसमें श्रन्य तत्वों को भी पर्याप्त श्रेय मिला है। गीतिकाव्य यदि सचा है तो उर्युक्त सभी विशेषताएँ उसमें मिलेंगी । हाँ. कवि का भिन्न-भिन्न व्यक्तित्व भले ही उनमें भिन्न-भिन्न तत्वों की प्रधानता ला देता है। क्योंकि एक ही विषय पर किन्हीं दो कवियों की कविताएँ एक दूसरे से बिलकुल भिन्न होती हैं। यह मेद प्रत्येक की श्रपनी भिन्न चित्तवृत्ति की विशेषता के कारण श्रा जाता है जो किसी वस्तु को अपनी भिन्न तीव्रता के कारण भिन्न रूप में ग्रहण करती है। हम वस्तु के वैभिन्य से गीतकार का अध्ययन नहीं करते, प्रत्युत यह निष्कर्ष इम उसकी रचना में यह देखकर निकालते हैं कि किस मानसिक स्तर पर ले जाकर उसने वस्त को ग्रहण किया है। इसीलिये गीतिकाव्य की रचना साधारण कवि नहीं कर पाता और न चित्तवृत्ति की साधारण अवस्था में कोई गीतिकाव्य रच ही सकता है। यही कारण है कि वह सबसे अधिक श्रावेशमय काव्यरूप है जो हृदय क्या श्रात्मा की बेधता हुश्रा निकल जाता है। अस्तु इम कह सकते हैं कि गीतिकान्य किव के जीवन की उन तीव्रतम चर्णों की बाह्य अभिन्यंजना है जिसमें अनुभूति का वैशिष्ट्य, भावों की पूर्णता एवं प्रभाव की इकाई, संगीतात्मक रूप में श्रिभव्यंजित होती है।

नवम ऋघ्याय

गीतिकाव्य का वर्गीकर्गा

गीतिकाव्य के अन्यान्य स्वरूप और उनकी उपजीव्यता

भावात्मक श्रिभिन्यक्ति का वर्गीकरण वस्तुतः कठिन है। जिस श्रिभिन्यं-जना का मानव हृदय से संबंध हो, जो अन्तर्जगत के संघर्षों से टकरा कर फुट पड़ी हो एवं जो हृदय की पुकार हो, ऐसी श्रिमिव्यंजना को विभाजित करना उसे एक प्रकार से सीमित करना है। किन्तु जैसा कि कहा जा चुका है कि काव्यरूपों के अध्ययन में विभाजन अथवा वर्गीकरण की पद्धति अत्यन्त स्रावश्यक हो जाती है, हमें विभाजन प्रणाली एवं स्रन्यान्य स्वरूपों की विवे-चना भी ऋत्यन्त ऋावश्यक दिखाई पड़ती है। पूर्व प्रसंग में हम यह देख चुके हैं कि गीतिकाव्य मानव हृदय में उठते हुए तीव्र मनोवेगों की स्वतः ग्रेरित कोमलतम बाह्य श्रमिन्यक्ति है। श्रतः उसका संबंध सीधा मस्तिष्क की ठोस भूमि से न होकर दृदय की तरल भूमि से है। वह किव के मनोभावों की भाषा है। यही कारण है कि उसका वर्गीकरण सदा श्रपूर्ण ही होता है श्रीर रहेगा। हृदय के व्यापारों का श्रन्त नहीं, उसी के श्रनुरूप ही उनकी बाह्य श्रिभिव्यक्ति के भिन्न स्वरूपों की सीमा नहीं । इन्हीं हृदयस्य व्यापारों एवं ग्रिमिन्यंजना के वैभिन्य ने क्या पश्चिम श्रीर क्या पूर्व दोनों ही स्थानों के त्रालोचकों को विभाजन की कठिनाई का अनुभव कराया है। तथापि गीतिकाव्य विभाजित हुन्ना है न्त्रीर उसके न्ननेक स्वरूप काव्य-चेत्र में प्रस्तुत इए हैं।

पाश्चात्य विद्वानों ने गीतिकाव्य की परिभाषाएँ बनाई, उनकी विशेषताएँ निर्धारित की एवं गीतिकार के गुणों की विवेचना भी पर्याप्त मात्रा में की । किन्तु जहाँ उसके विभाजन का प्रश्न उपस्थित हुन्ना प्रायः सभी ने इस प्रश्न

की दुरुहता का अनुभव किया। 'प्रोफेसर गमर'ने गीतिकाव्य को मानव भावनाओं को स्पर्श करने वाली एक अनुपम अभिव्यक्ति कहा है और उसके कार्य को वही बताया है जिसकी विवेचना अरस्तु ने 'प्रज्ञालन' या 'रेचन' (Katharsis) शब्द द्वारा की है। अर्थात् गीतिकाव्य उनकी धारणा में मानव भावनाओं को उद्दीत कर उन्हें पवित्र बनाता है। अतः उसके विभाजन की प्रणाली, उनके मतानुसार एक ही है और वह है उसके द्वारा पाठक में उदीम होने वाली विशेष प्रकार की भावना । इसी भावना को विभाजन का आधार मानकर गीतिकाव्य के अनेक प्रकार उन्होंने निर्धारित किये हैं। तत्पश्चात् आवेग या भाव (Emotion) को उन्होंने तीन प्रकार का कहा है। सरल, उत्साहवर्द्धक और अति भावात्मक। इन्होंने तीन प्रकार का कहा है। सरल, उत्साहवर्द्धक और अति भावात्मक। इन्होंने तीन को दृष्टि से उन्होंने गीतिकाव्य का विभाजन सात प्रकार के गीतों में किया है। ये हैं कमशः धार्मिक गीत, देशमिक्त के गीत, प्रेम-गीत, प्रकृति के गीत, दुःखद गीत, विचारात्मक (Reflective) और उत्सव (Convivial) गीत।

गीतिकाव्य के प्रथम प्रकार 'घार्मिक गीतों' में ही 'गमर साहव' स्तुतिपरक गीतों (Hymn), संबोधगीतियों (Odes) श्रौर मावात्मक धार्मिक गीतों (Reflective sacred lyric) को रखते हैं। उसके द्वितीय प्रकार देशमित के गीतों में एक श्रोर राष्ट्रीय भावना से पूर्ण गीतों को श्रौर दूसरी श्रोर युद्ध के गीतों को वे नियोजित करते हैं। प्रेम के गीत उनकी घारणा में गीतिकाव्य के सर्वोत्कृष्ट स्वरूप हैं। उन्होंने प्रकृति के गीतों को भावात्मक भी माना है श्रौर 'श्रोड' (Ode) को पवित्र भावना से पूर्ण भी कहा है। दुःखदगीतों के श्रन्तर्गत ही शोकगीत (Elegy) को उन्होंने स्थान दिया है श्रौर विचारात्मक गीतों में बौद्धिक प्राधान्य स्वीकार करते हुए उन्होंने उपदेशात्मक (Didactic) गीत को उसी के श्रन्तर्गत रखा है।

इन सातों प्रकार के गीतिकाव्यों के श्रातिरिक्त उन्होंने गीतिकाव्य के 'श्रान्य

The Lyric comes from and appeals to the feelings, it stirs our emotions and purifies them—a process to which in the case of the drama Aristotle applied the term Katharsis—a purifying or purging. Lyric poetry must therefore be divided according to the nature of feelings aroused. Hand book of Poetics. By F. B. Gummere Chapt. 11 page 42.

प्रकार' के ऋन्तर्गत लिरिकल-बैलेड (Lyrical ballad) सोनेट (Sonnet) श्रीर एपीप्राम (Epigram) को भी लिया है।

किन्तु विचारपूर्वक देखा जाय तो उपयु कत विभाजन-प्रणाली इस दृष्टि से अपूर्ण है कि उसमें गीतिकाव्य के बाह्यस्वरूप का अध्ययन नहीं हो पाता । श्रर्थात् केवल विशेष भावना को उदीस करने वाले गीतों का ही स्वरूप हमारे सामने खड़ा हो पाता है जिससे अन्य स्वरूप पीछे छूट जाते हैं। अत-एव गीतिकाव्य का वही विभाजनाधार उपयुक्त हो सकता है जिसके द्वारा उसके समस्त प्रकारों की विवेचना भलीभाँ ति हो सके । इसी बात को ध्यान में रखकर जो विभाजन का श्राधार 'डाक्टर श्रार०एम० एल्डन' ने स्वीकृत किया है वह उपयुक्त प्रतीत होता है। यह श्राधार है विषय एवं श्राकारगत सौन्दर्य की परख कर गीतिकाव्य का विभाजन करना । इसी विभाजन-प्रखाली को अन्य विद्वानों ने भी व्यापक समभ कर अपनाया है और समस्त गीति-काव्य को दो बड़े समूहों में रख कर उसका विभाजन किया है। कहने का तात्पर्य यह है कि गीतिकाव्य एक तो विषय या माव को दृष्टि से श्रीर दूसरे श्राकार या बाह्य शरीर के गठन की दृष्टि से विभाजित किये जा सकते हैं। इस प्रकार प्रथम वर्ग में विषय एवं भावों की विविधता के अनुरूप प्रेम के गीत, धार्मिक गीत, विचारात्मक गीत, बौद्धिक गीत, सामाजिक गीत श्रीर पकति के गीत रखें जा सकते हैं श्रीर श्राकारगत विभाजन के श्रनुसार उसके बाह्य छन्दमय स्वरूप, उसकी बृहदता एवं संज्ञिप्तता, श्रिभिन्यंजना प्रणाली की विशिष्टता आदि को दृष्टि में रखकर अनेक प्रकारों की कल्पना की जा सकती है। इनमें जिन प्रधान स्वरूपों की कल्पना पारचात्य विद्वानों ने की है वे हैं क्रमशः-सोनेट (Sonnet), श्रोड (Ode), एलिजी (Elegy), सांग (Song), इपिसिल (Epistle), ईडिल (Idyll ', श्रीर ''वर्स डी सोसायटी'' (Verse-de-Societe) । प्रस्तुत वर्गीकरण में "शोकगीति" (Elegy) श्रपवाद कहा जा सकता है। क्योंकि यद्यपि उसका छन्द की दृष्टि से ही विभाजन हुआ है तथापि उसमें ऐसी भावों की श्रिमिन्यक्ति को स्थान दिया

R. An obvious method, which does not take us very far is to group them according to their themes—Lyrics of love of grief of patriotism, of nature and like. Another mothod is to group themaccording to metrical froms.—An Introduction to Poetry, by R.M. Alden, Ph. D. page 61.

जाता है जो दु:खद एवं करुण हों। अन्य भावों की व्यंजना उसमें वर्ज्य है। अस्तु यह कहा जा सकता है कि "एलिजी" प्रथम वर्ग में ही क्यों न रखी जाय। वस्तुतः आकारगत इस विभाजनान्तर्गत "सोनेट", "ओड" आदि के विषय अथवा भावों में एकिनछता हो ऐसा कोई भी प्रतिबन्ध नहीं। प्रस्तुत उनकी रचना-प्रणाली की विशिष्टता उन्हें एक दूसरे से भिन्न करती है। इसीलिये हम उन्हें आकारगत वर्गीकरण में रखते हैं। विचार कर देखा जाय तो "एलिजी" में वस्तुगत अथवा भावगत सीमा तो बाँध दी गई है तथाि उसका नामकरण छन्द विशेष के प्रयोग को दृष्टि में रख कर किया गया है। उस छन्द को "एलिजिइक" छन्द कहते हैं। यदि ऐसा न होता तो उसको "एलिजी" के स्थान पर केवल करुणगीति (Lyric of grief) कहकर अभि-हित किया जाता। अस्तु इससे यह स्पष्ट है कि "एलिजी" का विभाजन कोई अपवाद नहीं।

१. गीतिकाव्य का वस्तुगत अथवा अन्तरंग विभाजन

गीतिकाव्य के बहिरंग अर्थात् बाह्य आकार की प्रमुख विशेषताओं को दूँद्कर उनका आकारगत विभाजन तो किया गया और उनके प्रमुख प्रकार भी निर्धारित किये गये; किन्तु विषयगत विभाजन जिसे हम अन्तरंग विभाजन भी कहते हैं, एक ऐसा विभाजन है जो गीतिकाव्य का वर्गीकरण भावों की दृष्टि से तो अवश्य कर देता है किन्तु उन्हें सीमा में पूरी तरह बाँध नहीं सकता। तो भी हम भावों की विविधता, एवं नित्य नूतन विषयों के बढ़ने पर भी उनके आधार पर कुछ प्रमुख प्रकार निर्धारित कर सकते हैं। ये विविध प्रकार प्रधानतः छ: हैं — प्रेम के गीत, भक्ति-प्रधान गीत, विचारात्मक गीत, बुद्ध-प्रधान गीत, प्रकृति के गीत और सामाजिक गीत।

मानव भाव सर्वत्र एक समान होते हैं—चाहे पश्चिम हो या पूर्व । दुःख में जिस भाँति एक को कष्ट होता है उसी भाँति दूसरे को । इसी प्रकार अन्य मनोविकार भी एकदेशीय नहीं, व्यापक होते हैं, जिनका अनुकरण नहीं होता, प्रत्युत वे स्वतः प्रेरित या अन्तः प्रेरित होते हैं । प्रेम को ही यदि हम लें तो हम देखेंगे कि जिस भाँति पश्चिम में प्रेमपरक गीतों का सजन हुआ वैसे ही पूर्व में भी । भिन्नता यदि कहीं दिखाई पड़ती है तो कवल आदशों में । उनके आदर्श हमारे आदर्श नहीं । अस्तु आदर्श भले ही भिन्न हों पर भाव और मनोविकार सतत एक ही रहेंगे ।

·(क) प्रेमप्रधान गीतिकाव्य

प्रेमप्रधान गीतिकाच्य सुन्दरतम (Par Excellence) क़हे जाते हैं।

क्योंकि प्रेम जीवन की सबसे सुन्दर, सबसे सबल श्रीर सबसे श्रनोखी श्रन-भूति है। इसी प्रेम की भावना से प्रभावित होकर ही मानव कवित्वमय बना श्रीर उसे गीतिकाव्य-निर्माण की प्रेरणा भी मिली। इस प्रकार काव्य श्रीर विशेषकर गीतिकाव्य की रचना में प्रेम जैसी कोमलतम भावना का एक अन-पम स्थान माना जाता है। यही कारण है कि हिन्दी एवं अंग्रेजी गीतिकाव्य में प्रेमपरक गीतिकाव्य का आधिक्य है। वास्तव में देखा जाय तो गीतिकाव्य प्रेमपूर्ण हृदय की सची वाणी है। जिस कवि ने प्रेम की ज्वाला में अपने को तपाया नहीं, जिसने ऋपने हृदय को प्रेम के रस से ऋभिसिंचित नहीं किया. उसमें सच्चे गीतिकाव्य के लव्या भी नहीं प्राप्त हुए। सच्चे गीतिकाव्य का सम्बन्ध हृदय की तरलता एवं स्निग्धता से है श्रीर हृदय के श्रन्यान्य व्यापारों में प्रेमानुमृति एवं तज्जनित अन्तर्दन्द्व ही सबसे प्रमुख होता है। तभी तो इस काव्यरूप के लिये शृङ्गार-रस की उपयुक्तता स्वीकृत हुई है श्रीर संयोग, वियोग के नाना व्यापारों का उद्घाटन मी उसमें हुआ है। साथ ही जितना गीतिकाव्य प्रेम भावना को लेकर निर्मित हुआ उतना अन्य किसी भाव को लेकर नहीं । क्या 'प्रसाद',क्या 'नन्त', क्या 'निराला', श्रौर क्या 'महादेवी' सभी ने प्रेममय गीतिकाव्य का सूजन किया। ये प्रेम-प्रधान गीतिकाव्य एक श्रोर तो शृङ्गारिक श्रीर दूसरी श्रोर देश-भक्ति की भावना से श्रापूर्ण हैं।

बहिरंग विभाजन में जिसे 'गीत' (Song) का पर्याय मिला है, वैसे गीत प्रेम-भाव को ही प्रधानतः लेकर लिखे गए। इन गीतों की मूल भावना प्रेम-प्रधान ही होती है। कहने का तात्पर्य यह कि प्रेम की प्रधानता को लेकर चलने वाले गीतिकाब्य 'गीत' के ही रूप में ऋधिक मिलते हैं।

प्रेम के दो पन्न होते हैं— एक तो संयोग दूसरा वियोग । इन्हों के अनुरूप किसी ने प्रेम की मादकता का वर्णन किया तो किसी ने विरह-व्यथा का । प्रेमी की व्याकुलता, प्रिय की निष्ठुरता, एक की आशा, दूसरे का तिरस्कार जिसके फलस्क्ष्प वेदना की तीव्रता, निराशा की धनीभूतता आदि नाना परिस्थितियों का विश्लेषण इन प्रण्य गीतों में हुआ है। कहना न होगा कि प्रेम-प्रधान गीतिकाव्य की सबसे बड़ी विशेषता है उनकी भावावेशपूर्णता। प्रेममयी भावना के तीव्रतम होने पर ही यह स्थित कि के अन्तः प्रदेश में उपजती है, जिसके फलस्क्ष्प उसके उद्गार अति संगीतमय रूप में निकल पड़ते हैं। यह संगीत-प्रधान होना प्रेमपरक गीतिकाव्य की दूसरी विशेषता है। यही कारण है कि ऐसे गीतिकाव्य अपने सुन्दरतम रूप में गीत

(Songs) में ही दिखाई पड़ते हैं। क्योंकि गीत में संगीत और काव्य का गठबन्धन होता है। संगीत उसका श्रविच्छिन्न तत्व है।

अंग्रेजी साहित्य में ''एलिजावेथ युग'' में ऐसे गीतों की रचना सुन्दर रूप में हुई, जब स्पेन्सर, शेक्सपियर आदि कवियों का समय था। इसके पश्चात् 'रोमान्टिक रिवाइवल' (Romantic Revival) के समय ती इन प्रण्य गीतों का ही प्राधान्य हो गया। वर्ड सवर्थ, शैली, कीट्स आदि प्रसिद्ध कवियों के प्रेम-प्रधान गीतिकाव्य उत्कृष्टतम कहे जाते हैं।

हिन्दी काव्य-चेत्र में प्रेम-प्रधान गीतिकाव्य की परम्परा विद्यापित से आरम्भ होती है। उनके पद केवल प्रेम की भावना से ही आपूर्ण है। अन्य कोई भाव उन्हें मानों रुचा ही नहीं। संयोग और वियोग के भावपूर्ण गीत लिखने के लिये ही मानों उन्होंने जन्म लिया हो। भक्तिकाल में आकर मीरा और सूर के पदों में पुनः वही प्रेम-तत्व प्रमुख दिखाई पड़ा और नवीन से नवीन मानसिक दशाओं का विश्लेषण किया गया। उनमें रागात्मक आवेश, भावावेश की पूर्णता, आवेग की तीव्रता, सभी उपलब्ध हैं। मीरा की 'हेरी मैं तो दरद दिवाणी, मेरा दरद न जाने काय"और सूर का 'निस-दिन बरसत नयन हमारे" पद प्रेमपूर्ण विरह-विदग्ध हृदय के स्वाभाविक उद्गार हैं। सूर के प्रेमपरक गीतिकाव्य में 'उपालम्भ' के रूप में जिन पदों का निर्माण हुआ है वे वस्तुतः मौलिकता का लिये हुए हैं। अतः ''उपालम्भ गीति" को भी एक स्थान इन प्रेम-प्रधान गीतों में मिलता है।

'छायाबाद युग' में तो आकर ऐसे गीतिकाव्य प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होते हैं। प्रसाद की 'लहर', पन्त का 'पल्लव' निराला का 'परिमल', महा देवी का "सान्ध्यगीत", रामकुमार वर्मा की 'चित्ररेखा', बच्चन का "निश्नानिमन्त्रण्" और भगवतीचरण वर्मा का "प्रेमसंगीत" प्रेम-प्रधान गीतिकाब्ध के सुन्दर संग्रह हैं।

(ल) प्रेम-प्रधान गीतिकाव्य में दूसरी त्रोर देशप्रेम के गीत त्राते हैं। जब किन देश-भक्ति एवं राष्ट्र-प्रेम की भावना से त्रापूर्ण होकर गीतिकाव्यनिर्माण करता है तब उसी भावना के त्रमुरूप हम उसे देश-प्रेम के गीत या राष्ट्रीय गीत कहकर पुकारने लगते हैं। इस भावना के जगते ही स्वदेश के लिये स्नात्मवित्वान की भावना जाग्रत हो जाती है त्रौर निश्चेष्ट पाठक उत्साहित हो उठता है। मातृभूमि के प्रति त्रपने श्रमुण का ध्यान त्राते ही वह उस पुष्प पथ पर चल पड़ता है जिस पर श्रमणित वीर शहीद हुए। श्रस्तु ऐसे गीतिकाव्य में एक श्रोर तो राष्ट्रीयता की भावना से युक्त गीतों की रचना हुई

श्रीर दूसरी श्रोर युद्ध के गीतों का निर्माण हुश्रा। राष्ट्रीय गीतों में वर्णनात्म-कता के श्राने से उनका स्वरूप श्रपेचाकृत लम्बा हो जाता है। उनमें प्रशंसा, श्रातीत वैभव की स्मृति, श्रीर भविष्य का उज्ज्वल चित्र वर्तमान रहता है। युद्ध के गीतों में उन वीरों की स्मृति को प्रधानता दी जाती है, जिन्होंने देश की रचा निमित्त युद्धस्थली में श्रपने प्राणों की श्राहुति दी। यहाँ कवि शोक नहीं प्रकट करता, प्रत्युत श्रद्धांजलि के रूप में उनकी सराहना करता है जिससे श्रागामी वीरों को प्रोत्साहन मिले श्रीर वे भी सहर्ष कर्म-पथ पर जाने के लिये कटिबद्ध हो सकें। इन्हों युद्धगीतों के श्रन्तर्गत 'श्रभियान गीत' (Marching song) की भी रचना होती है। इनका निर्माण विशेषकर उन वीरों के लिये होता है जो युद्धस्थली के लिये प्रयाण करते हैं। साधारण जुलू सों में भी उनका गान होता है। वीररस-प्रधान पदावली का प्रयोग इसमें होता है।

अंग्रेजी में देशभक्ति के गीतिकान्य टेनिसन, बायरन, कैम्पेबिल आदि कवियों ने रचे और अभियान गीतों की रचना विशेष रूप में की ।

हिन्दी के 'वीरयुग' में देश-प्रेम का स्वर बहुत ऊँचा था, किन्तु इतकी भावना उतनी व्यापक नहीं दिखाई पड़ती जितनी परवर्ती काल में दिखाई पड़ी। किन्तु ये श्रादि "वीरगीत" गीतिकाव्य के च्रेत्र में नहीं रखे जाते। वे गीतात्मक श्रवश्य हैं परन्तु उन्हें वही स्वरूप प्राप्त है जिन्हें श्रंम जो में "बैलेड" की संशा दी जाती है श्रौर हिन्दी में जिन्हें वीरभावात्मक खरडकाव्य की श्रेगी में रखा जाता है। दूसरे इनमें भाटों या चारगों ने उन्हीं राजाश्रों की प्रशंसा एवं उन्हीं राज्यों के प्रति श्रपने प्रेम-भावना को दर्शाया है जिन राजाश्रों के वे श्राश्रित थे एवं जहाँ वे रहते थे। सच्चे देशभक्ति के गीतिकाव्य का प्रादुर्भाव श्रागे चल 'भारतेन्दु काल' में ही जाकर हुश्रा। तत्य-श्रात् उसका उत्तरोत्तर विकास होता गया श्रौर राजनीतिक परिस्थितियों के श्रात्रक्ष उनमें भावनाश्रों की नवीनता श्राती गई। बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', माखनलाल चतुर्वेदी, सोहनलाल द्विवेदी, 'प्रसाद' श्रौर सुभद्रा कुमारी चौहान श्रादि सभी ऐसे गीतों की रचना में सफल हैं। इनके गीतों में देश-प्रेम का स्वर ऊँचा है श्रौर इनके श्रभियान गीत (Marching Songs) बढ़े ही श्रोज-पूर्ण हैं। 'प्रसाद' का यह गीत ऐसा ही है:—

हिमाद्रि तुंग शृंग से प्रबुद्ध बुद्ध भारती स्वयंप्रभा समुज्ज्वला स्वतन्त्रता पुकारती स्रायं तीर पुत्र हों, इड़ प्रतिज्ञ सोच लो , प्रशस्त पुरय पन्य है, बढ़े चलो बढ़े चलो ।

—'चन्द्रगुप्त'-चतुर्थ श्रङ्क, पृ० १७७।

सोहनलाल द्विवेदी के गीतों में भी गति का पूर्ण आभास मिलता है:-

श्रशेष रक्त तोल दो स्वतन्त्रता का मोल दो कड़ी युगों की खोल दो डरो नहीं मरो वहीं बढ़े चलो बढ़े चलो

-- भैरवी', पृ० १२७ ।

''प्रगतिवाद युग'' में आकर इस देश-प्रेम की भावना को और भी व्यापक रूप मिल गया और किव ''क्रान्तिमूलक'' भावनाओं को ही लेकर चलने लगे। प्रकारान्तर से राष्ट्रीयता अन्तर्राष्ट्रीयता में परिणत होती चली गई। आज का प्रगतिवादी किव राष्ट्रीयता के संकुचित घेरे से निकलने के लिये व्याकुल है। अस्तु देशभिक्त के गीतों से राजनीतिक भावनाओं भरे गीतों की रचना हुई है। इनमें प्रगतिवादी सिद्धान्तों के अनुरूप 'समाजवाद' को प्रमुख स्थान मिला है। 'दिनकर', 'नरेन्द्र', 'श्रंचल' इसी धारा के प्रवाहक हैं।

(ग) भक्तिप्रधान गीतिकाव्य

भक्ति में रागात्मक त्रावेश होता है। इसी रागात्मिका-वृत्ति के अनुरूप बाह्य-श्रमिव्यंजना में काव्य का स्वरूप गीतिकाव्यमय हो जाता है। ऐसें गीतिकाव्य पवित्र भावनात्रों से प्रेरित होने के कारण स्तुतिपरक या भक्तिपरक गीतिकाव्य कहलाते हैं। इसकी सबसे बड़ी विशेषता इसी में है कि इसमें हृदय की सब्बी, अद्धामय भावना को ही किव प्रथम स्थान दे। किव का आत्मिनवेदन स्वतः प्रेरित हो और उसमें किसी प्रकार की कृत्रिमता का स्पर्श न होने पावे। अन्यथा भावनात्रों के प्रति हार्दिकता की न्यूनता, भक्ति-प्रधान गीतियों की सरलता एवं उनकी सादगी में आधात पहुँचा देगी और उनकी गणना अति साधारण कोटि में होने लगेगी। अंग्रेजी की 'हेम्' (Hymn)

यही भक्ति-प्रधान गीतिकाव्य है जिसमें पवित्र भावनाश्चों को ही स्थान मिला है।

धार्मिक स्तोत्रों श्रौर भक्तिपरक गीतिकाव्य में पर्याप्त श्रन्तर है। भक्ति में श्रात्मिनष्ठता एवं रागात्मक उन्मेष श्रधिक है, किन्तु धार्मिक भावना में इनका श्रभाव होता है, श्रतः धार्मिक स्तोत्र 'मुक्तक' श्रेणी में रखे जाते हैं श्रौर भक्तिपरक गीत गीतिकाव्य के त्त्रेत्र में परिगणित होते हैं।

बहिरंग विभाजन में जिसे हमने 'सम्बोधगीति' का पर्याय दिया उसके विषय अधिकतर भक्तिभाव और पवित्र भावनाओं से पूर्ण होते हैं । संबोधगीतियों में भक्तिमय भाव इस कारण अधिकतर मिलते हैं कि उनमें सम्बोधन का तत्व होता है जो भक्तिमय उद्रेक के लिये अत्यधिक प्रभावपूर्ण होता है । आत्मनिवेदन में परमात्मा को सम्बोधित करने की प्रवृत्ति बिलकुल स्वाभाविक और सहज होती है ।

हिन्दी के भक्तिकालीन पद भक्ति-भावना से श्रोत-भोत हैं। तुलसी की 'विनयपत्रिका' के पद तथा सूर के 'विनय के पद' इसी श्रेणी में श्राते हैं। श्राधुनिक काल के श्रादि में भारतेन्द्र के कुछ पदों में यही भावना प्रमुख मिलती है। इसके पश्चात् वैद्यानिक सम्यता की श्रोर श्राकर्षित होकर जब हमने उस श्रोर पग उठाया तो धीरे-धीरे भावों के परिवर्तन के साथ कवियों ने ऐसी गीतिकाव्य की रचना श्रात्यलप की। भक्ति-प्रधान गीतिकाव्य का स्वरूप एक प्रकार से एक दूसरी ही दिशा में प्रवाहित हुन्ना। श्राधुनिक काल में श्राकर रहस्यवादी गीतिकाव्य में दार्शनिकता भरपूर मिली। ये गीत बहुत ही सुन्दर बन पड़े हैं। प्रसाद, पन्त, निराला श्रोर महादेवी के दार्शनिक गीत इसी भक्तिपरक गीतिकाव्य की श्रेणी में रखे जाते हैं।

(घ) विचारात्मक गीतिकाव्य

विचारात्मक गीतिकाव्य का सम्बन्ध सीधा हृदय से न होकर मस्तिष्क से होता है। कारण यह कि इनमें बुद्धि-तत्व की प्रधानता होती है। मानव मस्तिष्क से विचारपूर्ण होता है। श्रस्तु कुछ गीतिकाव्य श्रपने में इसी बुद्धि तत्व को कस कर पकड़ने के कारण विचारात्मक कहे जाते हैं। किन्तु ऐसे गीतिकाव्य में कोरी बौद्धिकता को कोई भी स्थान नहीं दिया जाता। श्रतएव विचार-प्रधान श्रीर बौद्धिक गीतिकाव्य के भेद को जान लेना परमावश्यक है। विचारात्मक गीतिकाव्य में किन के ऊँचे विचार, बौद्धिकता का श्राप्रह श्रवश्य रखते हैं—किन्नु यहाँ उसके विचार कोरे तर्क या तार्किक सत्य के

रूप में न प्रकट होकर अनुभूति के साथ मिल कर भावना का रूप धारण कर लेते हैं और तब श्रमिव्यंजित होकर पाठक के सम्मुख इस प्रकार श्राते हैं जिनमें बुद्धि का हृदय के साथ सुन्दर समन्वय होता है। ताल्प्य यह कि यहाँ विचार भावना के साथ मिलकर एक हो जाते हैं। ये गीतिकाव्य विचारों की गहनता में श्रमोखे होते हैं। साथ ही उसमें रसमग्नता की भी श्रपूर्व शक्ति होती है। किन्तु बौद्धिक गीतिकाव्य में कोरी बुद्धितत्व की प्रधानता होती है, जिसका भावना के साथ कम सम्बन्ध होता है।

वस्तुतः गीतिकाव्य भावात्मक होता है। किन्तु इसका यह श्राशय कदापि नहीं कि उसमें बुद्धि-तत्व वर्णित है। बुद्धि की श्रवहेलना तो कोई भी काव्य नहीं कर सकता। श्राशय यह कि इस विचारात्मक गीतिकाव्य में बुद्धि-तत्व की प्रधानता श्राधक होती है, किन्तु उसका स्वरूप उपदेशात्मक भी नहीं होता। गीतिकाव्य के श्रन्यान्य प्रकार जिनका वर्गीकरण बहिरंग दृष्टि से होता है, उनमें सम्बोधगीति, शोकगीति, 'सानेट' बहुत ही विचारप्रधान गीतिकाव्य की कोटि में रखे जाते हैं। श्रंग्रेजी में कीट्स, वर्डस्वर्थ के 'गीत' श्रीर 'चतु-र्दशपदियाँ' ऐसे ही विचारात्मक गीतिकाव्य की कोटि में श्राती हैं।

हिन्दी में भिक्त काल के गीतिकाव्य का उद्भव भिक्त-भावना से हुआ है। अस्तु वह आद्यन्त विचारपूर्ण ही कहा जायगा। क्योंकि भिक्त की चरमा-वस्था को पहुँच इन भक्त कवियों ने जिस ज्ञान को प्राप्त किया उसी को शब्द स्था में अभिव्यक्त कर दिया। तुलसी के पद इस हिष्ट से इसी विचारात्मक कोटि में ही रखे जाते हैं। उनका यह पद श्रत्यधिक विचार प्रधान है:—

केसव ! कहि न जाय का कहिये

देखत तत्र रचना विचित्र ऋति समुिक मनिह मन रहिये।
— 'विनय पत्रिका'।

श्राधुनिक काल में विचारात्मक गीतिकाव्य की रचना का सम्पूर्ण भेय महादेवी जी को मिलता है। उनके गीत श्रिधकांशतः चिन्तनाप्रधान हैं। 'सान्ध्यगीत' में ऐसे विचारात्मक गीतों का संचय है जिनमें कल्पना, चिन्तना एवं उनकी श्रनुमृति मिलकर एक हो गए हैं:--

''मेरे जीवन का श्राज मूक,

तेरी छाया से हो मिलाप।

तन तेरी साधकता छूले, मनले करुणाकी थाइनाप।। उरमें पावस इगमें विद्वान।"

पृ० ६५ 'श्राधुनिक कवि'।

प्रस्तुत गीतिकाव्य में कवियित्री साधना की सफलता में स्नानन्द विभीर हो उठी हैं। वे श्रब बहुत महान् स्तर पर पहुँच चुकी हैं स्नतः उनकी महानता यहाँ हिमालय से भी होड़ ले रही है।

"दीपशिखा" के गीतों में भी यही विचारात्मकता मिलती है। इसी प्रकार 'प्रसाद' के गीत भी श्रत्यधिक विचारात्मक कहलाते हैं। उनके "श्राँस्" में यह विचार प्रधानता कूट-कूट कर भरी हुई है। विचार श्रौर श्रनुभृति का सन्तुलन यहाँ श्रपूर्व है।

(च) बुद्धिप्रधान या बौद्धिक गीतिकाव्य

बुद्धि तत्व की श्रत्यधिक प्रधानता जिस प्रकार के गीतिकाव्य को जन्म देती है उसे बौद्धिक कहकर पुकारा जाता है। यहाँ कवि के विचार भावना का रूप धारण नहीं कर पाते । अर्थात् विचार भावों के साथ समन्वित नहीं हो पाते। श्रतः विचार की प्रधानता में ये गीत बौद्धिक हो जाते हैं। वस्तुतः बुद्धि की श्रति गीतिकाव्य के लिए बिल्कुल ही वर्ज्य है। तथापि इन गीतों में इसका विशेष महत्व स्वीकृत हुन्ना है। यही कारण है कि कभी-कभी ऐसे गीत उप-देशात्मक हो जाते हैं। बुद्धि व्यंग्य की उत्पादिका है। श्रतः ऐसे गीतिकाव्य व्यंग्यम् लक (Satirical) कहे जाते हैं । व्यंग्य के लिये वैदग्ध्य श्रीर परिहास की श्रावश्यकता होती है श्रस्तु बुद्धि का सहारा यहाँ श्रपेवित होता है। यही कारण है कि हम व्यंग्य-गीति जिसे अंग्रेजी में 'सेटायरिकल लिरिक' (Satirical lyric) कहते हैं, उसी बौद्धिक गीतिकान्य का एक प्रकार मानते हैं। सन्चे 'व्यंग्यगीति' का रचियता न तो कोरा उपदेशक होता है स्त्रीर न कोरे हास्य का रचियता। वह दोनों के मध्य का होता है श्रीर लच्य उसका श्रवश्य किसी न किसी भाँ ति उपदेश देना ही होता है। ऐसे गीतिकाव्य का रचयिता श्रमत्य एवं कृत्रिमता से जितनी घृणा नहीं करता उतना सत्य श्रीर नैसर्गिकता से प्रेम करता है। व्यंग्य-गीतियों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि जितना ही उसमें बुद्धिपरक वैदग्ध्य होगा उतना ही उसका हास गम्भीर होगा । यही कारण है कि साधारण हास में जहाँ बुद्धि की कमी होती है वहाँ व्यंग्य में बिना वैदग्ध्य के पुट के काम नहीं चल पाता । व्यंग्यगीतियों की रचना शिष्ट समाज के लिये होती है। जो समाज जितना ही सभ्य होगा उसके "व्यंग्यगीति" उतने ही ऊँचे होंगे । यही कारण है कि उनमें ऋश्लीलता को क्रमशः बहिष्कृत किया गया है। वस्तुतः देखा जाय तो उनकी रचना का उद्देश्य सामाजिक बुराइयों को जड़ से उखाड़ फेंकना ही होता है। श्रस्तु 'व्यंग्यगीतियाँ' जहाँ सुधारक हैं वेहाँ नाशक भी।

'जुवेनेल' (Juvenel) प्रसिद्ध व्यंग्य-काव्य के रचयिता हुए । श्रॅंग्रेजी में 'चोसर' (Chaucer) से इसकी घारा प्रवाहित हुई । इस व्यंग्य-काव्य के श्रानेक प्रकार भी श्रॅंग्रेजी में पाए जाते हैं—'लेंग्यून' (Lampoon) 'वार्लेस्क' (Burlesque), एपिग्राम (Epigram), एलिगरी (Allegory) श्रोर पैरोडी (Parody)।

'व्यंग्यगीति' के उपर्युक्त पाँच भेदों में से हिन्दी में केवल 'पेरोडी' (Parody) ही लिया गया है। यह एक ऐसा व्यंग्यगीति है जो किसी भी काव्य के अनुकरण पर इस ढंग से लिखा जाता है कि उसके कि की विशेष-ताओं पर व्यंग्य किया जा सके। विषय उसका कि का अपना ही होता है किन्तु उसकी शैली उसी मौलिक किवता रचने वाले कि की ही होती है जिसका यह अनुकरण करता है। ऐसे गीतिकाव्य की विशेषता यह होती है कि इनमें किसी विचार पद्धित के उन्मूलन की ही भावना नहीं रहती। अर्थात् 'पेरोडी' विश्वंसक हो यह आवश्यक नहीं। उनकी रचना, कभी तो केवल हास्य-रस के लिए ही होती है। इसीमें उसकी विशेषता भी है।

''पेरोडी'' को हिन्दी में 'विडम्बना काव्य' की संज्ञा दी जा सकती है। लोक भाषा में 'विरौनी' शब्द भी हमें मिलता है जिसका अर्थ है नकल। अप्रतः 'पेरोडी' को 'विरौनी' भी कह सकते हैं।

पश्चिम में 'व्यंग्यगीति' का स्वतन्त्र रूप से विकास हुआ, किन्तु पूर्व में 'आलंकार शास्त्र' में तो व्यंग्य, वक्रोक्ति आदि की चर्चा बहुत हुई और उनके मेदोपमेद भी निर्धारित किये गए हैं, परन्तु व्यंग्य गीतिकाव्य के रूप में लिखा गया हो ऐसा हमें पिछले काव्य-चेत्र में नहीं मिलता। संस्कृत में हास्य-रस के नाटकों में विदूषक का समावेश इसी व्यंग्य और हास्य के लिए ही हुआ। भास के 'चारुदत्त' और शूद्रक के 'मृच्छकटिक' में उदाहरण भी मिलते हैं। किन्तु जिसे हम 'व्यंग्यगीति' कहते हैं उसका संस्कृत में अभाव ही रहा है।

उर्दू साहित्य में 'श्रकवर' के व्यंग्य ऊँचे हुए हैं। उन्होंने विज्ञान, स्त्रियों श्रादि पर व्यंग्य किये हैं। ठीक इसी प्रकार हिन्दी में भी व्यंग्यगीतियों का श्रमाव रहा हो ऐसी बात नहीं, सूर के उपालम्म भरे पदों में व्यंग्य का पुट मिलता है श्रीर इन पदों में भी कुब्जा को लेकर चलने वाले प्रसंग बड़े ही व्यंग्यपरक हैं। 'भ्रमरगीत' का सम्पूर्ण प्रसंग वाग्वैदग्ध्य के लिए प्रसिद्ध है। गोपियों का सम्पूर्ण वार्तालाप जिसमें ऊधो को गोपियों उत्तर देती हैं इसी व्यंग्य से भरा हुश्रा है, किन्तु इन गीतों में हृदय की सरसता भरपूर है—

उन्धो ! कोकिल कूजत कानन तुम हमको उपदेश करत हो । भस्म लगावन आनन। श्रीरों सब तिज सिंगी ले ले टेरन। चढ़त परवानन। पै नित श्रानि पपीहा के मिस मदन हन। निज बानन। हम तौ निपट श्रहीर बावरी जोग दीजिये ज्ञाननि।

कहा कहत मामी के आगे जानत नानी नानन। सुन्दर-श्याम मनोहर मूरित भावित नीके गानन। सूर मुकुति कैसे पूजित है वा सुरली की तानन।। ११५॥

— 'भ्रमरगीत सार', रामचन्द्र शुक्ल ।

श्राधुनिक काल में श्राकर हमें 'द्विवेदी युग' की 'व्यंग्यगीतियों' में व्यंग्य दिखाई पड़ा। नाथूराम शंकर शर्मा ने श्रपने 'कृष्णोत्सर्ग' में कृष्णावतार पर व्यंग्य किया श्रीर गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' ने 'कविराज संबोधन' में व्रजमाषा के कवियों पर, किन्तु यह व्यंग्य काव्य के मुक्तक रूप में ही मिला। गीतिकाव्य में सच्ची व्यंग्यगीतियाँ 'प्रगतिवाद युग' में दिखाई पड़ीं। मैथिली-शरण गुप्त ने भी समय-समय पर 'फुलफ़ड़ियाँ' लिखीं जिनमें पर्याप्त व्यंग्य मिलता है।

'प्रगतिवाद युग' में बौद्धिकता का आग्रह बढ़ गया । छायावादी किव 'पन्त' और 'निराला' ने इस युग के प्रथम चरण में ही 'प्राम्या' और 'कुकुर-मुत्ता' में व्यंग्य का परिचय दे दिया । 'प्राम्या' में 'प्रामदेवता' व्यंग्यगीति उन अकर्मप्य प्रामवासियों और उनके अन्धिवश्वास भरे 'प्राम देवता' पर रची गई है जिनके कारण प्रामीण की प्रस्तुत दयनीय अवस्था हो गई है । 'कुकुर-मुत्ता' आज के पूँजीवादियों पर व्यंग्य के छींटे मार रहा है । कुकुरमुत्ता सर्वहारा वर्ग का और गुलाब पूँजीवादियों का प्रतीक है । सच पूछा जाय तो यह व्यंग्यगीति का सुन्दरतम उदाहरण भी है—

'श्रवे सुन वे, गुलाव , भूल मत गर पाई खुशवू , रँगो श्राव , खून चूसा खाद का तूने श्रशिष्ट । डार पर इतरा रहा कैंपिटलिस्ट ।

-- पृ० १, 'कुकुरमुत्ता'।

आगो चल कर किन से साम्यवाद के सिद्धान्तों पर भी कठोर व्यंग्य किया है।

बुद्धिप्रधान गीतिकाव्य में एक स्रोर जहाँ व्यंग्यगीतियों की रचना हुईं कृसरी स्रोर 'पेरोडी' या 'बिडम्बना गीति' भी लिखे गए। ऐसे गीतिकाव्य

के रचयिता कृष्ण्वदेवप्रसाद गौड़ 'बेढव' बनारसी, 'बेघड़क बनारसी' श्रीर कवि 'चोंच' हैं। इनकी विशेषता ऐसे काव्यरूप के निर्माण में यह है कि इन्होंने श्रपने 'विडम्बना गीतों' में हास्यास्पद श्रनुकरण को ही श्रपना लच्य बनाया है। श्रार्थात् 'हास' के लिये ही इन्होंने ऐसे व्यंग्यमय गीत लिखे।

विडम्बना-गीतों में कहीं तो सम्पूर्ण रचना को किन परिहासात्मक रूप में परिणत करता है श्रीर कहीं मूल किनता की प्रथम पंक्ति को ज्यों का त्यों रख देता है। उदाहरणार्थः—

वीरासन हिल उठे एक कुञ्जिहन ने भृकुटी तानी थी। खूसट बुिंद्या में भी आई फिर से नई जवानी थी। गर्मी हुई नरक की यों कीमत सबने पहिचानी थी। अपना जौहर दिखलाने को उसने मन में ठानी थी। गूँज उठी सब्जी मएडी में वह ललकार पुरानी थी। साग खरीदारों के मुँह यह हमने सुनी कहानी थी। खूब लड़ी मरदानी वह अल्लारक्खी की नानी थी।

—'प्रभात'। ^{*}

प्रस्तुत 'विडम्बना गीत' का सुभद्रा कुमारी चौहान की प्रख्यात किवता 'भाँसी की रानी' का परिहासात्मक आवर्तन है। किन्तु निम्न किवता में किव ने प्रसाद के गीत की प्रथम पंक्ति ज्यों की त्यों रख दी हैं—

बीती विभावरी जाग री।

छुप्पर पर बैठे काँव-काँव करते हैं कितने काग री।
त् लम्बी ताने सोती है बिटिया माँ-माँ कह रोती है।
रो-रो कर गिरा दिए उसने आँस् अब तक दो गागरी।। बीती।।
उठ जल्दी दे जलपान सुभे दो बीड़े दे दे पान सुभे।
तू अब तक सोई है आली जाना है सुभे प्रयाग री।। बीती।।।

हिन्दी में किव 'बच्चन' के गीतों की परिहासात्मक आवृत्ति इस 'विड-म्बना गीतों' के रूप में सबसे अधिक हुई। 'टी शाला', 'चप्पल शाला' की भाँ ति अनेक 'शालाएँ' रची गईं। बड़ी रचनाओं में श्यामनारायण पाड़े की 'हल्दीघाटी' पर 'चूनाघाटी' और निराला के 'बादल राग' पर 'ओ विप्लव के बादल, ओ विप्लव के बादल' बड़ी ही हास्यास्पद रचनाएँ हैं।

१. संगम, अक्तूबर १६५० ई०।

२. संगम, अक्तूबर १९५०।

समय के प्रवाह के साथ इन हास्य-रस के किवयों ने राजनीतिक, सामा-जिक, ब्रार्थिक सभी चेत्रों के परिवर्तनों के ब्रानुरूप 'विडम्बना गीत' लिखे हैं ब्रीर इस चेत्र को पर्याप्त समृद्ध भी कर रहे हैं। (छ) प्रकृति के गीतिकाच्य

प्रकृति के साहचर्य ने मानव को सौन्द्यंप्रेमी एवं कल्पनाजीवी बनाया। दूसरी श्रोर उसमें विस्मय की भावना को जगा कर उसे क्तूहलमय भी बनाया। इसी प्रवृत्ति ने क्रमशः उसमें ऐसे भाव उद्दीत किये कि वह प्रकृति में भी उसी स्पन्दन का श्रनुभव करने लगा जो प्राणिमात्र में विद्यमान है। फलतः मानव-हृदय श्रौर प्रकृति के बीच एक रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो गया। किन्तु इस रागात्मक संबंध को जोड़ने वाला साधारण व्यक्ति न होकर भावुक किव हुश्रा जिसने संघर्षपूर्ण जगत से दूर होकर प्रकृति के सौन्दर्य में श्रपने को रमाने की चेष्टा की श्रौर उसमें उन्हीं भावों को प्रतिबिम्बत होते देखा जो निरन्तर उसके हृदय में उदीत होते रहे।

चित्रकार रंगों के माध्यम से तुलिका के सहारे प्रकृति का चित्र आँकता है, किन्तु गीतिकाव्यकार शब्दों के माध्यम से लेखनी के सहारे प्रकृति-चित्रण करता है। श्राशय यह कि दोनों में केवल माध्यम ही का श्रन्तर होता है जिससे उनके भिन्न-भिन्न स्वरूप दिखाई पड़ते हैं। दोनों ही प्रकार के हश्य एक ही समान भावों का उद्दीपन करते हैं। किव कभी तो तटस्थ दर्शक की भांति गीतों में प्रकृति के सौन्दर्य का वर्णन करता है श्रीर कभी उसमें अपनी भाव-नाश्चों का प्रतिबिम्ब देख, तदनुरूप भावाभिव्यंजना करता है। एक को हम प्रकृति का आलम्बन रूप में चित्रण कहते हैं श्रौर दूसरे को प्रकृति का उद्दीपन रूप में श्रंकन । एक में प्रकृति का यथातध्य चित्र वर्तमान रता है तो दूसरे में भावानुरूप रंगा हुआ चित्र। किन्तु गीतिकाव्य में श्रालम्बन रूप में प्रकृति का चित्रण न होकर उद्दीपन के रूप में ही चित्रण होता है। कहने का आशय यह कि प्रकृति के गीतिकाव्य अधिकतर कवि की भावनाश्रों को ही व्यंजित करते हैं, कोरा दृश्य उपस्थित करना उनका लच्य कदापि नहीं । ऐसे गीतिकाव्य वस्तु-प्रधान न होकर भाव-प्रधान ही होते हैं। किव के सुखद भाव प्रकृति को सुखद रूप में श्रौर उसके दुःखद भाव उसमें भी दुःखद भाव को प्रतिविभिन्नत होते देखते हैं। वस्तुतः मानव-जीवन श्रीर प्रकृति परस्पर इतने श्रधिक सांकेतिक हैं कि कवि एक की व्याख्या दूसरे से करने लगता है श्रीर दूसरे में भी उसी हर्ष शोक को देखने लगता है जो मानव-जीवन में व्याप्त हैं। कवि के मुख से निकल पड़ता है 'नैराश्य

ह्मितिज', 'यौवन वसंत' 'श्राशाश्रों का कुम्हलाना'। तो कभी कह उठता है 'यमुने! तेरी इन लहरों में, किन लहरों की श्राकुल तान'। कहने का ताल्पर्य यह कि मानव-जीवन के व्यापार प्रकृति के व्यापारों से इतने श्रीधक मिलते-जुलते हैं कि कि श्रीर विशेषकर गीतिकाव्य-रचियता एक की व्यंजना दूसरे से करने लगता है। दोनों की संकेतिकता श्रपूर्व है। यही कारण है कि प्रकृति-सम्बन्धी गीतिकाव्य एक श्रीर भावात्मक हुए हैं तो दूसरी श्रीर बड़े ही विचारात्मक। यही विचारात्मकता उनकी विशेषता है, न कि उनकी वर्णनात्मकता।

त्रंग्रेजी में 'वर्डस्वर्थ' प्रकृति के प्रेमी कहे गए हैं। प्रकृति में उन्हें वहीं स्पन्दन सुनाई पड़ा जो मानव में विद्यमान है। श्रस्तु उसमें उन्होंने उन्हों मनोविकारों को वर्तमान देखा जो मानव में समय-समय पर जाग्रत हुश्रा करते हैं। साथ ही उन्होंने प्रकृति को उस सर्वशक्तिमान के रूप में भी देखा। श्रस्तु उनके गीतिकाव्य में प्रकृति के प्रति श्राध्यात्मिक भाव भी व्यक्त हुए। सौन्दर्थ प्रेमी के रूप में प्रकृति का चित्रण करते-करते उनकी लेखनी श्रति विचारपूर्ण हो गई। उनका 'श्रोड श्रान दी इमिटेशन श्राफ इम्मार्टेलिटी (Ode on the imitation of immortality) सुन्दर उदाहरण है।

हमारे यहाँ गीतिकान्य के आदिस्रोत 'वेदों' में प्रातःकाल का वर्णन उषादेवी के रूप में, रात्रि का वर्णन रात्रिदेवी के रूप में किया हुआ मिलता है। इसी प्रकार इन्द्र, वरुण, अग्नि आदि देवताओं की स्तुतियों में प्रकृति-सम्बन्धी सुक मिलते हैं जिनकी विशेषता उनकी वर्णन शैली में तो है ही, साथ ही उनकी विचारात्मकता भी दर्शनीय है।

'भक्तिकाल' में सूर के पदों में जहाँ कहीं विरह-वर्णन श्राया है वहाँ हृद-यस्थ भावनाएँ प्रकृति के व्यापारों के साथ बिम्ब-प्रतिबिम्ब रूप में वर्तमान है। वर्षा-ऋतु के प्रसंगों में गोपियों के हृदय की वेदना भिन्न-भिन्न रूप में प्रकट हुई हैं। तुलसी ने भी श्रपने पदों में प्रकृति को उद्दीपन के रूप में श्रांकित किया। मीरा के पदों में प्रकृति सोलहों श्रंगार कर प्रियतम से मिलने के लिये जाती हुई प्रतीत होती है, तो कभी उनका विरहविदग्ध हृदय प्राकृतिक वस्तुश्रों में उसी विरह को व्याप्त देखता है, जो उनमें व्याप्त हैं।

छायावादी किन प्रकृति की श्रोर पुनः लौटे। इसका ताल्पर्य यही था कि उन्होंने प्रकृति के स्थूल सौन्दर्य की श्रोर से पुनः उसके सूद्म सौन्दर्य की श्रोर दृष्टि फेरी। उनका सौन्दर्य-बोध उनकी श्रात्मा का निषय बना, श्रतः उनकी श्रिमिन्यंजना उनकी श्रन्तदृष्टि का परिखाम प्रतीत हुई। यही कारण है कि प्रसाद, पत, निराला श्रीर महादेनी जी के प्रकृति के गीतिकान्य वस्तु-प्रधान न होकर भाव-प्रधान हुए, जिनमें जिज्ञासा श्रीर कौत्हल की प्रवृत्ति ने उनमें दार्शनिकता का पुट भी ला दिया। श्रस्तु विचारात्मकता भी दूसरी श्रीर उनमें श्रा गई। 'लहर', 'पल्लव', 'परिमल' श्रादि संग्रहों के श्रधिकांश गीतों में प्रकृति के साथ किव की भावना विम्व-प्रतिबिम्ब रूप में वर्तमान है। मानों किव की श्रात्मा ने प्रकृति के साथ ऐक्य स्थापित कर लिया है। पंत में प्रकृति के प्रति सौन्दर्यात्मक श्राकर्षण श्रधिक है, महादेवी जी में यह सौन्दर्य के प्रति श्राकर्षण रहस्यात्मक वृत्ति के कारण कम है। निराला ने प्रकृति-चित्रों में श्रपनी भावनाश्रों का ही श्रारोपण किया है श्रीर साथ ही श्राध्यात्मकता का पट भी उस पर पड़ा है। 'सन्ध्या सुन्दरी' का चित्र 'निराला' ने सुन्दर खींचा है—

दिवसावसान का समय
मेघमय त्रासमान से उतर रही है
वह सन्ध्या-सुन्दरी परी सी
धीरे धीरे भीरे,
तिमिरांचल में चंचलता का नहीं कहीं श्रामास
मधुर-मधुर है दोनों उसके श्रधरकिन्तु गम्भीर नहीं है उनमें हास विलास ।

-परिमल पृ० १३५।

(ज) सामाजिक गीतिकाव्य या मधुगीत

हिन्दी में ऐसे गोतों का, सच पूछा जाय तो अभाव ही रहा है। ऐसे गीत सामाजिक उत्सवों के लिये निर्मित होते हैं जो कि विशेष रूप से मद्यपान के समय पाश्चास्य देशों में गाए जाते हैं। हमारी सभ्यता के भिन्न होने के कारण ऐसे गीतिकाव्य यहाँ नहीं रचे गए। किसी सीमा तक बच्चन के गीतों में ऐसे गीतों की भलक मिलती है।

२. गीतिकाच्य का श्रकारगत श्रथवा बहिरंग विभाजन 'सोनेट' ' 'चतुर्दशपदी'

श्रंप्रेजी में सोनेट की रचना सर्वप्रथम इटली में तेरहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में हुई। इटली में गीतिकाब्य की इस विद्या को सोनेटो (Sonetto) कहते हैं। इसी शब्द से श्रंग्रेजी के 'सोनेट' शब्द की ब्युत्पित्त मानी जाती है। 'सोनेटो' का शब्द का मूल श्रर्थ है शब्दों की ऐसी रचना जो किसी विशेष प्रकार के वाद्ययन्त्र के सहारे गायी जा सके।

Sonnet — ital. Sonetto (Encylopedia Brittannica, Vol. XXV Page 394.)

विशेष कर 'पियानो' पर ऐसे गीत गाए जाते थे। अंग्रेजी में इटली के इसी काव्यरूप की समस्त विशेषताएँ पन्द्रहवीं शताब्दी में आकर मिली। एक तो 'सोनेट' नाम ही उसे इसीलिये दिया गया कि मूल में वह 'सोनेटों' शब्द की अपनी गेयता को अपनाए हुए हैं। अस्तु उसकी संगीतात्मकता में किसी को सन्देह भी नहीं रह जाता। दूसरे, गीतिकाव्य के अन्य रूपों की तुलना में इसकी संदित्तता अनोखी है। केवल चौदह पंक्तियों में किब अपने विचारों को प्रकट करता है। अस्तु वह कठिन प्रतिबन्धों से भी युक्त है। उसकी जटिलता यहीं तक सीमित नहीं। उसमें किस को आद्यन्त अपने एक ही मान एक ही विचार भिन्न-लय (Contrasted rhythm) में इस भाँ ति रखने पड़ते हैं कि सम्पूर्ण गीत के बीच भावों की अन्वित (Unity) बनी रहे अथवा कि के विचारों की कड़ी टूटने न पाने। सम्पूर्ण 'सोनेट' के बीच में से पाठक कि की केवल एक विचारधारा अथवा एक भावना का स्पर्श कर ले। वस्तुतः 'सानेट' में किस की विचारप्रधान धारणा हृदय की किसी एक प्रमुख भावना के साथ लिपट कर ही व्यक्त होती है।

'सोनेट' की चौदह पंक्तियों का गठन किव इस कौशल से करता है कि उसका बाह्य शरीर दो भिन्न भागों में बँटा हुआ सा दिखाई पड़ता है। उसकी आठवीं पंक्ति के उपरान्त किव के विचारों का मोड़ भी दिखाई पड़ने लगता है और यहीं से किव के विचारों की गित में सहसा एक परिवर्तन आ जाता है और वह मानों बाह्य संसार से ऊपर उठकर अन्तर्जगत में प्रवेश करने लगता है। इस प्रकार जहाँ 'सोनेट' एक ओर अपने साथ किठन प्रति बन्ध को लेकर चलता है वहाँ दूसरी ओर उसमें भावों की तीव्रता एवं प्रमा-वात्मकता होती है जो अन्यत्र दुर्जभ है। यही कारण है कि पाश्चात्य किव एवं आलोचक 'जी. बी. रोसेटी' ने उसकी प्रशंसा में अपने उद्गार यों प्रकट किए हैं—'एक सानेट एक चएा का स्मारक है'।'

श्रंभे जी में 'सोनेट' के मुख्य तीन प्रकार हैं। ये तोनों ही प्रकार तीन प्रमुख किवरों के नाम पर प्रसिद्ध हुए हैं। जिन्हें वे 'पैट्रार्कियन' (Petrarchan Sonnet) 'स्पेन्सेरियन' (Spenserian Sonnet) श्रीर 'शेक्सपिरियन' (Shakesperian Sonnet) कह कर पुकारते हैं। इन तीनों कवियों के हाथों

^{*}A sonnet is a moment's monument, memorial from the Soul's eternity, To one dead and deathless hour.

^{—&}quot;The Collected works of G. B. Rossetti" Vol. 1, P. 176, London 1890.

में पड़कर 'सोनेट' को भिन्न-भिन्न विशेषताएँ मिलती गईं। यही कारण है कि उन्हें अन्य नामों से श्रमिहित न कर उनके रचयिताओं के नाम पर ही प्रसिद्ध किया गया।

प्रथम प्रकार के 'सोनेट', इटैलियन किव 'पेट्रार्क' के नाम से प्रसिद्ध हुए जिन्हें 'इटैलियन सोनेट' कहकर भी पुकारा जाता है। इस प्रकार के 'सोनेट' की विशेषता यह है कि इसका बाह्य शारीर अथवा आकार दो भागों में विभक्त होता है। एक तो आठ पंक्तियों में दूसरा छः पंक्तियों में। इन अष्ट (Octave) और षष्ट (Sestet) पंक्तियों में किव का मुख्य भाव प्रथम चार पंक्तियों (Quatrains) में व्यंजित हो, द्वितीय चार पंक्तियों में स्पष्ट होने के परचात् सहसा मोड़ पर आ जाता है। पुनः वही भाव प्रथम तीन पंक्तियों (Tercet) में नवीन रूप में व्यंजित हो, अन्तिम तीन पंक्तियों में उसी भव्यता से अन्तिम अवस्था को पहुँचता है जिस भव्यता को प्रथम चार पंक्तियों अपने में समेटे रहती हैं। ऐसे 'सोनेट' का आरम्भ और अन्त ओजपूर्ण होता है। इसका तुक कमशः अ, ब, ब, अ, अ, ब, ब, अ तथा स, ड, ई, स, ड, ई होता है। Octave=a,b,b,a,-a,b,b,a. Sestet=c,d,e-c,d,e,)।

'सोनेट' का दूसरा प्रकार 'स्पेन्सर' के नाम से प्रसिद्ध है। 'स्पेन्सर' ने अपने 'सोनेट' को चार-चार पंक्तियों (Quatrains) के तीन पदों में विभाजित कर उसका अन्त एक द्विपदी (Couplet) से किया। विशेषता इसकी यह है कि तीन पदों और अन्तिम दोहे के अपने भिन्न-भिन्न तुकों (Rhyme) से पूर्ण होते हुए भी सम्पूर्ण 'सोनेट' विच्छिन्न-सा नहीं प्रतीत होता। एक पद दूसरे से अभिन्न रूप में जुड़ा होता है। उसके पदों का तुक कमशः अ.व.अ.व., ब.स.ब.स., स.इ.स.इ., इ.इ. होता है।

तीसरे प्रकार के 'सोनेट' शेक्सिपयर के नाम से प्रसिद्ध हुए हैं। ये 'सोनेट' 'इटैलियन सोनेट' से बिल्कुल भिन्न हैं श्रीर निर्माण शैली में 'स्पेन्सर' के 'सोनेट' से बहुत कुछ मिलते-जुलते हैं। किन्तु विशेषता उनकी यह होती है कि 'स्पेन्सेरियन सोनेट' की भाँ ति उनमें तुक की श्रृङ्खलाबद्धता नहीं मिलतो। तो भी श्रुप्रेजी साहित्य में उनका माधुर्य सबसे निराला है, क्योंकि उनमें शेक्स-पियर ने मानव-भावों एवं श्रृतुभवों की सच्ची श्रिभव्यक्ति को स्थान दिया है। शेक्सपियर के इस प्रकार के गीतों की विशेषता एकमात्र यही है कि उनमें उनके हृदय की सुखात्मक एवं दुःखात्मक श्रृतभूति विविध श्रृनतर्द्वन्द्वों सहित श्रिभव्यंजित हुई है। इस प्रकार के 'सोनेट' का तुक क्रमशः श्र. ब. श्र. ब. स. स. स. इ. ई. फ. ई. फ. ज. ज. होता है।

'सोनेट' की विषयगत विशेषता प्रथम तो प्रेम के प्रसंगों को लेकर चलने की थी। रानी एलिजावेथ के युग में सिडमी, स्पेन्सर और शेक्सपियर के 'सोनेट' अधिकतर प्रेम को ही लेकर निर्मित हुए। किन्तु आगे चल कर मिल्टन और वर्डस्वर्थ ने 'सोनेट' में विषयगत भिन्नता लाकर अपनी एक भिन्न मौलिकता दर्शायी। मिल्टन ने उसकी रचना में पुनः पैट्रार्क की शैली अपनायी और वर्डस्वर्थ ने तो प्रेम को लौकिक स्तर से अलौकिक स्तर पर उठा कर आध्यात्मिक 'सोनेट' का विधान किया। उत्तरोत्तर 'सोनेट' का विधयचेत्र और भी विस्तृत होता गया और मृत्यु, मिलन, धर्म, प्राम्य-जीवन, युद्ध आदि विधयों पर 'सोनेट' निर्मित हुए।

हिन्दी में श्रॅंग्रेजी के इस गीतिकाव्य स्वरूप की चतुर्दशपदी कहते हैं । इसका निर्माण 'श्राधनिक काल' में ही श्राकर हुश्रा किन्तु उसकी रचना श्रत्यल्प है। खड़ी बोली के श्रारम्भकाल में सर्वप्रथम प्रसादजी ने 'चतुर्दश-पदियाँ' लिखीं किन्तु श्रागे चल कर 'प्रगतिवाद युग' में इसका विशेषरूप से निर्माण हुश्रा। प्रभाकर माचवे श्रीर नरेन्द्र शर्मा की चतुर्दशपदियाँ उल्लेख-नीय हैं। नरेन्द्र जी का एक उदाहरण देखिये:—

'श्रानि का कर श्राचमन संकल्प कर मानव, तम श्रनल के सिन्धु भी बढ़ता चलेगा तू। तू नहीं वह चीज़ जो जल खाख हो जाये, नित्य निखरेगा मनुज जितना जलेगा। मिश्र चीन सुमेर बाबुल बुलबुले तेरे, सभ्यता के स्रोत मनु। कैसे रुकेगा तू? विघ्न बाधा देख श्रव कैसे मुकेगा तू? बहुत सी मंजिल हुई है पार, देखे... बहुत से बटमार, फिर उनसे लड़ेगा तू? चेतना हो मूर्त तुभा में सँवरने श्राई.... क्या न मिट्टी से कनक-प्रतिमा घड़ेगा तू? यहाँ कौन श्रयुद्ध है कटिबद्ध हो मानव। श्रव मनुज ही देव मेरा, मनुज ही दानव।

— नरेन्द्र शर्मा, हंस, १६४२ मई, पृष्ठ ८३४ ।
प्रस्तुत चतुर्दशपदी में एक ही भाव, एक ही विचार है जो अपने में पूर्ण
हैं। मानव का मानवत्व इसी में है कि वह पार्थिव संघर्ष में सहर्ष कूद कर
उससे इस प्रकार बाहर निकले कि मुँह से एक आह भी न निकल पाये क्योंकि

वह है भी तो सभ्यता के श्रादिस्रोत-प्रवाहक मनु का वंशा । श्राज उसी के वर्ग का मानव, दानव भी बन गया है श्रस्तु किव की संवर्षमयी भावनाएँ प्रवल हो गई हैं। श्रादि पंक्तियों में किव के भाव व्यंजित हो, श्रागे बढ़ कर श्रान्तिम पंक्ति में श्रपने चरमोत्कर्ष को पहुँच जाते हैं। नरेन्द्र जी की चतुर्दश-पदियाँ बड़ी भावपूर्ण श्रीर विचारात्मक होती हैं।

इस गीतिकाव्य के रूप का अभी यह प्रथम पग है किन्तु उसकी हद्ता और गतिशीलता में हमें सन्देह नहीं । उनमें पश्चिम का अन्धानुसरण नहीं, अपनी भिन्न विशिष्टता भी वर्तमान हैं । चतुर्दशपदियों का भविष्य उज्ज्वल है क्योंकि उनके निर्माण से कवियों को पर्याप्त सफलता मिली है।

त्रोड (Ode) सम्बोधगीति

श्रॅंग्रेजी का यह गीतिकाव्य-रूप ग्रीक शब्द 'श्रीडे' से लिया गया है जिसका मूल ऋर्थ प्रीक भाषा में गीत होता है। ऐसे गीतों की रचना वहाँ पर संगीत के शास्त्रीय विधान के आधार पर ही होती थी जिनको 'मीस' के निवासी गिर्जाघर की वेदी (Altar) पर गाया करते थे । किन्तु आज अँग्रेजी में 'त्रोड' को कवियों ने जो स्वरूप प्रदान किया है, उसमें जिस शैली में भावों की श्रिभिव्यंजना की गई है, उसे देख हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि उसका संगीत के शास्त्रीय विधान पर निर्माण नहीं हुआ है। गैय होना उसका कोई त्रावश्यक गुरा भी कदापि नहीं माना जाता। वह वैविध्य से पूर्ण है। संभवतः यही कारण है कि उसकी परिभाषा करते हुए कठिनाई होती है, किन्तु जब वह गीतिकाव्य का ही एक भेद है तो असन्दिग्ध रूप में यह कहा जा सकता है कि संगीतमयता, एकता, आत्मनिष्ठा और कल्पना की भावात्मकता तो उसमें श्रवश्य होती हैं। इसकी परिभाषा करते हुए 'एड-मगड गौस' ने कहा है कि वह उत्साहवर्द्धक, स्तुतिपरक, संगीतमय गीत है जिसका एक निर्धारित उद्देश्य होता है श्रौर जो केवल एक ही भव्य वस्तु को लेकर निर्मित की जाती है। ' आवस्पकोर्ड कोष में उसकी परिभाषा करते हुए इस प्रकार कहा गया है कि 'श्रोड' वह तुकान्त (यदा-कदा श्रतुकान्त) गीतिकाव्य है जो संबोधन के रूप में होता है ख्रौर साधारण तौर पर उसकी

^{« &}quot;Any strain of enthusiastic and exalted lyrical verse, directed to
a fixed purpose and dealing progressively with one dignified
theme."—English odes—Edmond Gosse.

वस्तु, भावना एवं शैली भव्य अथवा भावातिरेक पूर्ण होती है। उपर्युक्त दोनों परिभाषाओं से हम यही निष्कर्ष निकालते हैं कि 'ओड' गीतिकाव्य का एक ऐसा प्रकार जिसकी शैली भव्य, गम्भीर एवं उत्साहवर्द्ध होती है। उसमें किव की आत्मिनष्ठा वहीं तक होती है जहाँ तक उसमें तीब्रतम भावनाओं की अभिव्यंजना हो सके। किव की ये तीब्र भावनाएँ यों ही प्रथम पुरुष में नहीं रख दी जातीं, बिल्क किसी वस्तुविशेष का सम्बोधन कर किस अपनी भावनाओं को प्रकट करता है। कभी तो वह स्वयं अपने को और कभी अन्य वस्तु को सम्बोधत करता हुआ दिखाई पड़ता है। 'ओड' के इसी सम्बोधन के तत्व में विशेष आकर्षण रहता है।

श्राकार में 'श्रोड' अन्य गीतिकाव्य स्वरूपों की श्रपेद्धा वृहद् होता है। क्योंकि उसमें वर्णनात्मकता का कुछ श्रंश अवश्य विद्यमान रहता है, किन्तु इस तत्व के रहते हुए भी उसकी शैली बड़ी भव्य गौरवपूर्ण एवं गरिमापूर्ण (Stately) श्रौर उसकी गित् बड़ी धीर एवं गम्भीर होती है। यही कारण है कि 'कीट्स' ने उसकी उपमा एटलस पहाड़ से दी है।

दूसरी विशेषता उसकी यह है कि उसमें किसी विचार अथवा भाव का तार्किक विकास होता है। उसकी शैली कभी-कभी अत्यन्त गृढ़ होती है। अस्तु वह गीतिकाव्य के अन्य रूपों में सबसे अधिक विचारपूर्ण, सबसे अधिक आवोगपूर्ण (Emotional) और सबसे अधिक कल्पनात्मक प्रमाणित होता है। यही कारण है कि उसे विद्वानों ने 'ऐलिजी' (Elegy) के अधिक निकट माना है। उसमें किव की निजी आवाज गम्भीर स्वर में गूँजती हुई एक वृहद् आकार बना लेती है। उसकी गित में जहाँ भव्यता होती है वहाँ वह च्चिप्रता से भी रहित नहीं। उसे 'एलिजी' के निकट मानने का एक कारण यह भी है कि उसमें करणा की एक चीण रेखा विद्यमान रहती है। तथापि किव की आशाबादिता ही उसमें प्रमुख होती है। किव विषय की दृष्टि से सीमित नहीं होता। 'ओड' में किव किसी अवसर विशेष की प्रमुख घटना को लेकर भी उसका निर्माण कर सकता है। आवश्यकता केवल इस बात की होती है कि उसमें भावों की अन्विति अवश्य रहे। किव वस्तु विशेष का सम्बोधन तो करता ही है परन्तु साथ ही साथ वह प्रश्न भी करता रहता है। बाह्य स्वरूप

[&]quot;A rhymed (rarely unrhymed) lyric, often in the form of an address generally dignified or exalted in subject, feeling and style."
—Oxford English. Dictionary-page 563.

की वर्णनात्मकता उसे गीतिकाव्य का महाकाव्य बना देती है। कहने का तात्पर्य यह कि जो स्थान प्रबन्धकाव्य में महाकाव्य का है वही 'श्रोड' का गीतिकाव्य में है।

बाह्य छुन्दोविधान की दृष्टि से 'स्रोड' का विभाजन दो मुख्य प्रकारों में किया गया है—एक तो व्यवस्थित (Regular) स्रोर दूसरा स्रव्यवस्थित (Irregular) स्रोड होता है। प्रथम प्रकार के 'स्रोड' में किव सम्पूर्ण गीति को व्यवस्थित छुन्द में सँजोता है स्रोर उनमें नियमित पद्मबद्ध विभाजन करता है, किन्तु द्वितीय प्रकार के 'स्रोड' में ऐसा कोई नियमित विधान नहीं होता। उसमें किव स्रपनी इच्छा के स्रनुसार स्वतन्त्र रूप में भावाभिव्यंजना करता है। इसका रचिता कोई प्रतिबन्ध स्रथवा नियम स्वीकार करता है तो वह केवल कल्पना, गीतिमय-मनोश्चित्त एवं काव्यमय प्रेरणा हैं जिनकी स्रनिवार्यता स्रव्यवस्थित स्रथवा 'स्रनियमित स्रोड' को रचना में स्वीकार करता है।

'व्यवस्थित श्रोड' के पुनः तीन उपविभाग किये गए हैं। पहला 'पिंडारिक श्रोड' (Pindaric Ode) जो ग्रीस के प्रसिद्ध गीतिकाव्यकार 'पिएडार' (Pindar) के नाम से प्रसिद्ध हैं। दूसरा 'होरेशियन श्रोड' जो रोम के कि 'होरेस' (Horace) की निजी शैली पर प्रसिद्ध हैं श्रौर तीसरा श्राधुनिक व्यवस्थित श्रोड (Modern regular Ode) जिनका निर्माण न तो 'पिंडारिक' श्रौर न 'होरेशियन श्रोड' के श्राधार पर हुग्रा है। उनकी श्रपनी निजी विशेषताएँ हैं। 'वर्ड सवर्ध' 'शैली' श्रौर 'कीट्स' इसके निर्माता हैं। 'पिंडारिक श्रोड'

इस प्रकार के 'श्रोड' का निर्माण 'ग्रीस' में केवल गिर्जाघरों की वेदी (Altar) पर गाने के लिये हुआ। पहली विशेषता इसकी यह थी कि इसमें संगीत के शास्त्रीय विधान पर नियमित छुन्द-प्रणाली में गीतों की रचना की गई। ये गीत केवल गेय हों ऐसी बात न थी, प्रत्युत उनके साथ लोग तृत्य भी करते थे। यही कारण है कि ऐसे 'श्रोड' तीन पद्यों में विभक्त कर दिये गए। प्रथम अंश को 'स्ट्रोफी' (Strophe) द्वितीय को 'एन्टी स्ट्रोफी' (Anti-Strophe) और तृतीय को 'इपोड' (Epode) कह कर पुकारा गया। प्रथम पद्य को गाने के उपरान्त तृत्य करते हुए लोग दाहिने से बाएँ घूमते थे और तब द्वितीय पद्य गाते थे, तत्पश्चात् पुनः वेदी के बीच आकर वे सब मिलकर तृतीय पद को गाते थे। किन्तु ऐसे 'श्रोड' (Ode) में पंक्तियों की निश्चत सीमा नहीं होती थी। उसमें संगीत के वैशिष्ट्य के

कारण लय, तुक, श्रादि पर श्रिषिक ध्यान रखा जाता था। उसमें श्रलंकार, कल्पना श्रीर शैली का वैभव पूर्ण होता था। श्रंग्रेजी में 'ग्रें' की 'प्रोग्रेस श्राफ पोइजी' (Gray's—The Progress of Poesy) इस प्रकार के 'श्रोड' का सुंदर उदाहरण है।

'होरिशियन श्रोड' उसकी तुलना में साधारण होता है। इसमें नियमित पद होते हैं जो प्रायः छोटे होते हैं तथा उनकी पंक्तियाँ तुलना में श्रधिक संचिप्त होती हैं। किन्तु ऐसा 'श्रोड' व्यवस्थित श्रधिक होता है श्रोर इसमें लालित्य की मात्रा 'पिएडारिक श्रोड' से श्रधिक होती है। कोलिन्स की 'श्रोड दु इवनिंग' (Ode to Evening) ऐसे 'श्रोड' का सुन्दर उदाहरण है।

'श्राधुनिक श्रंग्रेजी श्रोड' के प्रथम रचियता स्पैन्सर ये जिन्होंने श्रपने वैवाहिक जीवन को लेकर 'एपीयेलेमियन' (Epithalamion) नामक 'श्रोड' लिखी। इनके परचात् ड्रेटन, जान्सन, मिल्टन, वर्ड सवर्थ, शैली, श्रौर कीट्स श्रादि कवियों ने श्रंग्रेजी में 'श्रोड' का परिष्कार किया। वर्ड सवर्थ की 'श्रोड दु डयूटी' (Ode to duty), शैली की 'श्रोड दु वेस्टविन्ड' (Ode to Westwind) श्रौर कीट्स की 'श्रोड श्रान ए ग्रीशियन श्रनं' (Ode on a Grician Urn) श्राधुनिक श्रंग्रेजी 'श्रोड' के सुन्दर उदा-हरण हैं। हिन्दी के सम्बोधगीति

हिन्दी में 'श्रोड' को सम्बोधगीति का पर्याय मिला है। वास्तव में देखा जाय तो संस्कृत के सन्देशकाव्य में हम गीतिकाव्य के इस स्वरूप की एक भलक पाते हैं। 'मेधदूत' में कालिदास मेघ को सम्बोधित कर श्रपनी हृदयस्थ भावनाश्रों को श्रीभव्यक्त करते हैं। उसकी शैली वर्णनात्मकता की श्रोर मुकी हुई भी है। इसी प्रकार परवर्ती 'दूतकाव्यों' में भी यही सम्बोधन की प्रवृत्ति हमें देखने को मिलती है श्रोर साथ ही उनमें श्रात्माभिव्यंजना भी पर्याप्त मात्रा में मिलती है। इस दृष्टि से संस्कृत के ये काव्य सम्बोधगीति के सुन्दर उदाहरण तो नहीं कहे जा सकते। हाँ, हम इतना कह सकते हैं कि उनमें उसकी एक भलक श्रवश्य दिखाई पड़ता है।

हिन्दी काव्य-च्रेत्र के 'श्राधुनिक युग' श्रौर उसमें भी विशेष रूप से 'छायावाद युग' में ही श्राकर श्रंग्रेजी के ढंग पर संबोधगीतियों का निर्माण प्रसाद, पंत श्रौर निराला ने किया। किन्तु इनकी रचनाश्रों में श्रपनी निजी विशेषताएँ वर्तमान हैं। प्रसाद जी की संबोधगीतियों में विचारों की गहनता, कल्पना की उत्कृष्टता एवं शैली की भव्यता सभी विशेषताएँ मिलती हैं।

उनमें भावों का तार्किक विकास भी पाया जाता है। कल्पना एवं भावावेश की तो प्रधानता सर्वत्र ही मिलती है। उनकी 'किरण्', 'विषाद', 'वसन्त', 'मेघों के प्रति' एवं 'दीप' स्रादि भिन्न भिन्न विषयों पर लिखी गई संबोधगीतियाँ उल्लेखनीय हैं। 'किरण्' में किव किरण् को संबोधित कर हृदय की भाव-नास्रों को व्यक्त करता है। प्रश्नवावक पंक्ति से उसका स्रारम्भ बड़ा ही प्रभावोत्पादक है:—

'िकरण् ! तुम क्यों बिखरी हो त्राज, रंगी हो तुम किसके श्रनुराग ! स्वर्ण सरिसेज किंजल्क समान, उड़ाती हो परमाणु पराग । धरा पर क्किकी प्रार्थना सहश, मधुर सुरली सी फिर भी मौन । किसी श्रज्ञात विश्वकी विकल-वेदना-दूती सी तुम कौन !'

- 'भरना' पृष्ठ १४।

'मेघों के प्रति' में भी इसी प्रकार का प्रश्नवाचक आरम्भ है:—
'श्रलका की किस विकल विरिहिणी की पलकों का ले अवलंब
सुखी सो रहे थे इतने दिन कैसे, हे नीरद निकुरंब ?
—'श्रजात शत्रु'-प्रसाद, तृतीय श्रंक, पृ० ११८।

पंत जी ने संबोधगीतियाँ श्रिष्ठिक लिखी हैं। उनके 'पल्लव' काल की किविताश्रों में 'छाया', 'बादल', 'पिरवर्तन', 'शिशु', 'विचिविलास', 'स्वप्न', श्रादि अनेक गीतिकाव्य इसी स्वरूप के अन्तर्गत आते हैं। यों तो सभी में अपनी भिन्न-भिन्न विशेषताएँ वर्तमान हैं तथापि किव का 'पिरवर्त्तन' नामक संबोधगीति वस्तुतः सुन्दर बन पड़ा है। उसकी शैली वड़ी ही श्रोजपूर्ण एवं गौरवशालिनी है। भाषा की संस्कृत बहुलता ने उसे सशक्त बना दिया है एवं उसका स्वरूप वर्णन के आग्रह को भी न छोड़ सका। अस्तु उसमें महाकाव्य का सा अग्रेज एवं गाम्भीर्य आ गया है। उसकी आवंगपूर्णता तीव्र है। साथ ही उसमें वेदना परिवर्तनमय विश्व की निष्ठुरता में भालक पड़ती है। किव परिवर्तन को मूर्त रूप देकर बीच-बीच में प्रश्न भी करता जाता है। जहाँ किव नश्वरता के भीतर साधनामय जीवन का चित्र उपस्थित करता है वहाँ उसकी दार्शनिकता भी मुखरित हो पड़ती है।

गुंचन काल की कवितास्त्रों में 'भावी पत्नी के प्रति', 'विहग के प्रति' तथा 'युगान्त' में 'बापू के प्रति' एवं 'मानव' गीतिकाव्य के इस स्वरूप के सुन्दर उदाहरणा हैं। भावुकता एवं विचारात्मकता इनमें कूट-कूट कर भरी

हुई है। 'बापू के प्रति' संबोधगीति में विषय की गौरवपूर्णता गीतिकाव्य के इस स्वरूप के अनुकूल है।

'निराला' जी ने श्रपने 'परिमल' संग्रह में संबोधगीतियों को विशेषरूप से संग्रहीत किया है। 'यमुना के प्रति', 'प्रयास के प्रति', 'नयन', 'तरंगों के प्रति', 'जलद के प्रति', 'शेफालिका', 'किंव', 'प्रिय के प्रति', 'जुही की कली', 'वासंती', 'वसन्त समीर', 'बहू' श्रादि किंवताएँ जिनके सुन्दर उदाहरणा हैं। इनमें कल्पना श्रीर भावावेश की तीव्रता श्रिषक होने के कारण इनके स्वरूप में संचित्रता श्रा गई है। इनकी विशेषता भावों की मौलिकता एवं शैली की श्रोजमयता में तो है ही, किन्तु करणा श्रीर कोमलता ऐसे तत्व हैं जिन्होंने इनके सौन्दर्य को द्विगुणित कर दिया है। श्रिषकांश गीतों में यही वेदना की एक चीण रेखा उनके वैशिष्ट्य को सम्हाले हुए हैं। 'यमुना के प्रति' गीति में जहाँ किंव यमुना को संकेत कर प्रश्न करता है वहाँ करणा भलक पड़ती है:—

'बता कहों वह वंशी वट ? कहाँ गए नटनागर श्याम ? चल चरणोंका व्याकुल पनघट कहाँ स्त्राज वह चृन्दा धाम ?

अहा श्राज पर पुन्या यान !

X

कहाँ यहाँ ग्रस्थिर तृष्णा का
बहता वह स्रोत श्राजान ?

कहाँ हाय निरुपाय तृणों से

बहते श्रब वे श्रगणित प्राण १

-परिमल, पृष्ठ ४६।

वस्तुतः हिन्दी में सम्बोधगीतियाँ अन्य रूपों की अपेदा अधिक निर्मित हुईं और संभवतः यही कारण है कि उनका परिष्कार भी बहुत हुआ। उनमें अपनी मौलिकता तो है ही, साथ ही स्वाभाविकता भी उनमें कम नहीं। उपर्युक्त सभी उदाहरण हमें इसी निष्कर्ष पर पहुँचा देते हैं कि यद्यपि इन कवियों को उनके निर्माण में पश्चिम से प्रेरणा मिली, तथापि उनमें अपनी एक भिन्न विशेषता भी सुरिचत है। विचारात्मकता, भावात्मकता और आवेग का कम्पन तो उनमें मिलता है, साथ ही गम्भीर भावों का क्रमिक विकास भी देखने योग्य है। जिस भव्य एवं गौरवपूर्ण शैली की आवश्यकता उनमें होती है वह भी सर्वत्र विद्यमान है।

त्रंग्रेजी 'श्रोड' की शैली की दृष्टि से एक विशेषता यह भी है कि किवि वस्तु विशेष का सम्बोधन कर, उसके द्वारा श्रपने दृद्य में उत्पन्न भावों को व्यंजित करता है श्रीर कभी वह उन्हीं सम्बोधित वस्तु श्रों से स्वयं उनकी ही बातें कहला कर, श्रपने को उन्हीं में श्रारोपित कर, भावों की व्यंजना करता है। प्रथम प्रकार की 'श्रोड' शेली की 'स्काईलाक' (Sky-lark) श्रीर दितीय प्रकार की 'श्रोड' उन्हीं का 'क्लाउड' (Cloud) है। हिन्दी में भी इन दोनों शैलियों में संबोधगीतियाँ लिखी गई हैं। उपर्युक्त परिगणित श्रधिकांश कविताएँ प्रथम शैली में ही लिखी गई हैं जैसे निराला की 'यमुना के प्रति', पंत की 'छाया', प्रसाद की 'किरण'। द्वितीय शैली में पंतजी की 'बादल' कविता लिखी गई हैं। कहना न होगा कि हिन्दी में गीतिकाव्य के इस स्वरूप का भविष्य उज्जवल है श्रीर वह श्रपनी विकासोन्मुख श्रवस्था में है।

एलिजी (Elegy) शोकगीति

'श्रोड' की ही भौति 'एलिजी' शब्द की व्युत्रत्ति ग्रीक शब्द 'इलीजिया' से हुई है, जिसका श्रर्थ है दु:खद, करुण या मृत्यु पर लिखा हुआ गीत। किन्त जिस प्रीक भाषा में यह स्वरूप सर्वप्रथम प्रचलित हुआ, उसी भाषा में रचित इस प्रकार के गीतों को देखने से यह पता चलता है कि वे मृत्यु के श्रतिरिक्त युद्ध श्रीर प्रेम के प्रसंगों को लेकर भी रचे गए। इस प्रकार प्रीक साहित्य में 'एलिजी' विषय की दृष्टि से सीमित कदापि नहीं थी। उसके अन्तर्गत विषय की विविधता को भी स्थान मिला, जिससे भावों के वैविध्य को भी इम उसमें देखते हैं। वस्तुतः उसका कारण यह था कि उस समय 'एलिजी' की रचना में वस्त का उतना ध्यान न रखा गया जितना उसके बाह्य आकार का। यही कारण था कि इसका नामकरण उसके अर्थ को लेकर नहीं हुआ, प्रत्युत छन्द-विशेष के कारण उसको इस नाम से अभिहित किया गया। यह छुन्द था 'एलिजाइक छुन्द' (Elegiac metre) जो षट्पदी (Dectylic hexametre) श्रौर पंचपदी (Dectylic pentametre) छुन्दों को मिला कर बना हुआ है। आशाय यह कि ग्रीक काव्य-चेत्र में इसके निर्माण में छन्द विशेष का प्रयोग प्रमुख है और प्रसंग का करुए एवं दुःखद होना श्रमिवार्य नहीं।

अप्रेजी साहित्य में जब 'एलिजी' लिखी गयीं तब उनका अर्थ सीमित कर दिया गया | उनमें छन्दों का तो नियमन बहुत कुछ वैसा ही रहा किन्दु उनके विषय भी नियमित कर दिये गये | उनमें केवल ऐसे शोक की व्यंजना को ही स्थान दिया गया जो किसी प्रिय व्यक्ति की मृत्यु के उपरान्त कि के जीवन में अनुभूत हुआ हो। ताल्प्य यह कि अंग्रेजी किवयों ने 'एलिजी' की परिभाषा इसी करुण्यस की व्यंजना का मुख्य मान कर की और साथ ही 'एलिजाइक छुन्द' (——) में लिखे जाने के कारण उसको 'एलिजी' नाम से प्रसिद्ध किया। 'इनसाइक्लोपेडिया ब्रिटेनिका' में उसकी परिभाषा करते हुए कहा है कि 'एलिजी' वह छोटी किवता है जिसमें किन्न प्रिय या महान् पुरुष की मृत्यु से उत्यन्न शोक अथवा साधारण चित से उत्यन्न नैतिक व्यथा को प्रकट करता है। उसका दुःलद एवं करुणा से पूर्ण होना तथा विचारात्मक होना अत्यन्त आवश्यक होता है। वह छोटी होती है किन्तु उसमें भावाभिव्यक्ति सहसा नहीं होती। '

समय के साथ 'एलिजी' की परिभाषा में भी परिवर्तन त्राते गए। एक व्यापक अर्थ में उसकी परिभाषा बनने लगी। अर्थात जीवन के किसी भी चेत्र में ग्रमावजनित दुःख को व्यक्त करना उसका एकमात्र गुण समभा जाने लगा। व्यक्तिगत निराशा, अतीत के प्रति रोदन एवं भविष्य की आशावादिता को लेकर भी जब कवि कविता करने बैठा, उसकी श्रिभव्यंजना में प्रेम श्रीर करुणा की ही प्रधानता आने लगी। वह जो बीत चुका, जो नष्ट हो चुका एवं वह जो भविष्य के गर्भ में अन्तर्हित है और जो प्राप्त नहीं हो सकती ऐसी वस्तु के अभाव में कवि ने जब मनीनुकूल छन्दों में अपने उस जोम को श्रमिव्यक्त किया, तब भी उसकी श्रमिव्यंजना को 'एलिजी' का नाम दिया जाने लगा । अर्थात् आधुनिक काल तक आते-आते 'एलिजी' व्यक्ति-गत चीभ को व्यक्त करने का ही माध्यम बन गई। आज तो उसके लिये 'एलिजाइक छन्द' भी श्रनिवार्य नहीं । श्रठारहवीं शताब्दी में फ्रेन्च कवियों ने तो उसमें प्रेम भावना को ही ऋभिव्यंजित किया श्रौर जर्मन भाषा में उस प्रकार की कविता से करुणा अथवा शोक का भाव लिया ही नहीं जाता। जो भी हो 'एलिजी' का गीतिकाव्य में वहीं स्थान है जो 'ट्रेजेडी'(Tragedy), का दृश्यकाव्य (Drama) में होता है।

e. "A short poem of lamentation or regret, called forth by the decease of a beloved or revered person or by a general sense of a pathos of morality....It should be remembered that it must be mournful meditative and short without being ejaculatory.

⁻ Encyclopedia Brittannica-Vol. IX-page 252-53

समुचित रूप से देखा जाय तो 'एलिजी' गम्भीर होती है, उसकी शैली मननात्मक (Meditative) होती है श्रौर उसका स्वर वेदनात्मक होता है। उसके निर्माण में किव तीन बातों का ध्यान रखता है-(१) अवसर अथवा स्थान-विशेष की व्यंजना. (२) तज्जनित भावों की व्यंजना श्रौर (३) दार्शनिक समाप्ति या अन्त । 'एलिजी' में कवि खेद प्रकट करने से पहले अपने प्रिय वियुक्त व्यक्ति से सम्बन्धित स्थान विशेष की याद करता है और उससे सम्बन्ध रखने वाली समस्त घटनात्रों को एक-एक करके क्रमशः व्यंजित करता जाता है। उसके साथ व्यतीत किए हुए दिनों की सुखद स्मृतियाँ एक-एक करके उसके सामने त्राती जाती हैं त्रीर उसे व्याकुल बना देती हैं। तत्पश्चात् उसके श्रभाव में उसकी चृति से उलन्न शोक हृदय से फूट पड़ता है। उसके शोका-तुर हृदय के साथ पाठक भी तादातम्य स्थापित करने लगता है। अनितम पदों में किव की शोकातुरता से उत्पन्न मूर्जी दूर होती हुई दिखाई पड़ती है-एक प्रकार से उसकी संज्ञा पुनः लौटती है श्रीर वह सचेत हो जाता है। उसे दिखाई पड़ती है संसार की नश्वरता; समष्टि के दु:ख का ध्यान श्राते ही वह अपने व्यक्तिगत दुःख को भूल दार्शनिक-सा बन जाता है। उसे अपने दुःख पर मानों विजय मिल जाती है। 'मिल्टन' के 'लिसिडास' (Lycidas) में 'एलिजी' की सब विशेषताएँ उपलब्ध हुई हैं। श्रन्तिम पदों में वह यह कल्पना करता है कि 'लिसिडास' की मृत्य कदापि नहीं हुई । उसे विश्वास है कि जिस प्रकार सूर्य नित्यप्रति समुद्र में डूब कर भी पुनः प्रातःकाल होते ही दिखाई पड़ता है उसी प्रकार, लिसिडास समुद्र की श्रातल गहराई में डूबकर भी श्रलौ-किक स्तर की उच्चता को प्राप्त हो गया है। 1

श्रॅंग्रेजी में 'एलिजी' की रचना दो प्रकार से हुई। एक तो प्रीक श्रौर लैटिन के ढंग पर जिसे ग्रामीण शोकगीति (Pastoral Elegy) कहते हैं श्रौर दूसरे प्रकार की 'एलिजी' श्रपरोद्ध (Direct) 'एलिजी' कही गई। प्रथम प्रकार की 'एलिजी' में किव श्रपने शोक को ग्रामीण वातावरण में निवंधित करता है श्रौर वियुक्त व्यक्ति तथा स्वयं श्रपने श्राप को ग्रामीण चरवाहे के रूप में रख कर दुःख की व्यंजना करता है। ताल्पर्य यह कि यहाँ किव परोद्ध रूप में भावों की श्रीम-व्यंजना करता है जिसमें कलात्मकता का प्राधान्य होता है। विषय को ग्रामीण वातावरण में रखने का एकमात्र कारण यही है कि प्राचीन काल में 'प्रीस' के लोगों का यह विश्वास था कि चरवाहों (Shepherds) की मृत्यु पर

^{?.} Golden Treasury—F. T. Palgrave., Page. 73 I

समस्त प्रकृति विलाप करती हैं। अस्तु उनके यहाँ ऐसे गीत अधिकतर प्रामीण वातावरण के ताने-बाने पर ही लिखे गए। स्पेन्सर की 'सर फिलिप सिडनी' की मृत्यु पर लिखी हुई कविता, मिल्टन का 'लिसिडस' (Lycidas) आर्नल्ड का 'थाइसिंस' (Thyrsis) ऐसी ही 'एलिजी' के सुन्दर उदाहरण हैं।

अपरोत्त (Direct) 'एलिजी' में किव का व्यक्तिगत शोक ज्यों का त्यों सीचें व्यक्त होता हैं। कलात्मक अथवा परोत्त रूप में किव अपने दुख की व्यजना नहीं करता। कल्पना द्वारा अन्य किसी भी प्रकार के वातावरण की सृष्टिं वह कर सकता है। उसे कोई प्रतिबन्ध नहीं रहता। 'टेनिसन' का 'इन मेमोरियम' (In memoriam) और 'ब्रेक ब्रेक ब्रेक' (Break, Break) तथा वाल्टर स्काट का 'कारोनेक' (Coronach) अपरोत्त 'एलिजी' के सुन्दर उदाहरण हैं।

त्राधिनिक काल में गीतिकाव्य के इस गम्भीरतम स्वरूप का श्रध्ययन हमें इस निष्कर्ष पर पहुँचा देता है कि पश्चिम में स्त्राज उसका स्वरूप व्यापक हो गया है। उसमें किसी प्रकार के स्रमावजनित दुख स्रथवा क्लेश की व्यंजना भर अपेद्यित समभी जाने लगी है। अतः देश और समाज के विगत ऐश्वर्थ एवं अभिमान की चति, गौरव का हास आदि को लेकर भी आज 'एलिजी' लिखी जा रही हैं। किन्तु स्रति प्राचीन युग में 'एलिजी' का स्वरूप सामूहिक होता था। क्योंकि उस प्रथम चरण में मानव के प्रायः सभी मनोविकार व्यक्तिगत न होकर सामूहिक हुआ करते थे। अस्तु रोदन अथवा शोक उन्होंने महाकाव्य के रूप में ही न्यक्त किया और वीरों की स्मृति में, उनकी याद में हृदयस्थ त्राकुलता महाकाव्य के रूप में ही व्यक्त हो पाई । वीरकाव्यों में हमें ऐसे प्रसंग मिलते हैं जो करुणरस से भरे हुए हैं। कहने का तालप्य यह कि अति प्राथमिक युग में 'एलिजी' का कोई स्वतन्त्र स्वरूप पश्चिम में न था। सम्यता के विकास के साथ ही साथ उत्तरोत्तर ज्यों-ज्यों मानव समूह से विच्छिन्न होने लगा, उसे व्यक्तिगत स्वार्थ की चिन्ता श्रिषक रहने लगी। क्रमशः वैयक्तिकता के उत्थान काल में आकर मनोभावों की वैयक्तिक रूप में ही अभिव्यक्ति होने लगी। श्राज का समाज जिस स्रोर तीव्र गति से बढ़ रहा है उसमें सामाजिक भावना (समाजवाद की भावना) प्रबल हो रही है, जिसे देख पुनः कवियों का कुकाव सामाजिक 'एलिजी' की त्रोर होता जा रहा है। त्राशय यह कि उनका स्वरूप सर्वसाधारण की श्रोर भुकता-सा जा रहा है। हिन्दी की शोकगीतियाँ

हिन्दी में श्रंग्रेजी के इस काव्यरूप का करुणगीति श्रथवा शोकगीति कह

सकते हैं। भारतीय काव्य-चेत्र में स्वतन्त्र रूप से इसकी सत्ता न तो संस्कृत साहित्य में मिलती है और न पूर्वकालीन हिन्दी साहित्य में ही इसका स्वतन्त्र रूप से निर्माण हुआ। यों तो आदि कवि के प्रथम श्लोक में उनके हृदय का शोक ही उच्छ्वसित हो उठा है, 'रघुवंश' के 'ऋज विलाप' श्रौर 'कुमार सम्भव' के 'रतिविलाप' में करुणरस का परिपाक भी पूर्ण रूप से हुआ है. किन्त इन प्रसंगों में श्रपनी स्वतन्त्र सत्ता कदापि नहीं । वे महाकाव्यान्तर्गत प्रसंगों के श्रंग हैं। उन्हें शोकगीति का पर्याय नहीं दिया जा सकता। 'शोक-गीति' तो एक भिन्न स्वतन्त्र रचना है। संस्कृत में इसके अभाव के मूल को यदि विचार कर देखा जाय तो हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि सम्भवतः इस काव्यरूप के अभाव का मूल कारण हमारी दार्शनिक विचार-पद्धति में विद्यमान हैं। हमारे यहाँ के दार्शनिक मृत्यु द्वारा शरीर का तो श्रन्त मानते हैं किन्तु स्रात्मा को स्रानन्त कहते हैं। ज्ञान की यह चरमावस्था थी जहाँ चिर मिलन के सुख का ही अनुभव उन तत्वज्ञानियों ने किया। दृश्यकाव्य को ही लीजिये वहाँ भी दुखान्त नाटकों का विधान वर्ज्य समभा गया श्रीर सम्भवत: यही कारण है कि शोक की व्यंजना स्वतन्त्र रूप में न होकर प्रबन्धान्तर्गत करणरस के रूप में हुई, जिसे भवभूति ने सर्वश्रेष्ठ रस सिद्ध किया।

उर्दू श्रौर फारसी में तो हम गीतिकाव्य के इस स्वरूप को 'मर्सिया' के रूप में पाते हैं। फारस में मृत्यु पर 'मर्सिया' लिखने की पद्धति पूर्वकाल में ही प्रचलित थी श्रौर श्रव भी ज्यों की त्यों चली श्राती है। ऐसी कविताएँ वहाँ पर केवल मृत्यु पर ही लिखी जाती हैं, श्रतः उनकी सबसे बड़ी विशेषता इसी में है कि कवि श्रपने सम्बन्धी श्रथवा समाज के किसी महापुरुष की द्वित पर उत्पन्न हुए दु:ख की ही व्यंजना करे।

मुसलमानों में मिर्सिया लिखने की पद्धित स्रिति प्राचीन है। कहा जाता है कि बाबा स्रादम ने सर्वप्रथम सीरियन भाषा में स्रपने पुत्र के लिये शोक प्रकट किया जो बाद में अरबी में स्ननूदित किया गया। यह मिर्सिया उस समय उनके मुँह से निकला जब केबिन ने एबिल को मारा। कमशः मृत्यु पर मिर्सिया लिखने की पद्धित सामान्य होती चली गई स्नौर धार्मिक उत्साह से उसका निर्माण किया जाने लगा। स्नाज भी मुहर्रम में मिर्सियों का गान ताजियों के साथ होता है। इसन स्नौर हुसेन को याद कर बड़े ही करुण मिर्सियों को बड़े ही करुण दंग से गाने की पद्धित स्नाज भी ज्यों की त्यां चली स्नाती है। स्नाश्य यह कि उर्दू स्नौर फारसी में काव्य के स्नन्यान्य स्त्रों में मिर्सिया भी एक स्वतन्त्र स्वरूप है स्नौर उसका निर्माण

विशेष छन्दों में विशेष प्रकार से होता है। ज्ञजरत्नदास जी ने अपने उर्दू-साहित्य के इतिहास में मिर्सियों पर लिखते हुए कहा है कि—"यह किता आरम्भ में केवल धार्मिक उत्साह से की जाती थी और इसमें पन्द्रह बीस शैर से अधिक न होते थे। उसमें वास्तिवक उद्गार रहता था और करुण्यस से आत-प्रोत होता था पर मृत की कोरी प्रशंसा किव को तृप्त नहीं कर सकती थी इससे मिर्सियों को कभी और कसीदों का आधिक्य होने लगा। फारसी किवता में शृङ्कार तथा प्रेम का प्राधान्य होने के कारण नैसर्गिकता का हास हो गया और उपरी दिखावट बढ़ने लगी। करुणारस के लिये सच्चा उद्गार होना ही सर्वस्व है जिसका अभाव-सा हो रहा था। फिर्दोसी, फारुख सादी तथा शुरो ने भी छोटे-छोटे शोकगीत लिखे हैं। पर उसका विशेष प्रचार नहीं हुआ।

"पहले मर्सिये चार मिसरों के होते थे पर सौदा ने पहले पहल छ: मिसरों के मुसद्द का मर्सिये में प्रयोग किया। इस समय तक तीस चालीस बन्द तक के मर्सिये होते थे पर मीर जमीर ने पहले पहल एक बहुत बड़ा मर्सिया लिखा जिसमें शाहजाद: अली अकबर के मारे जाने का बयान है। आरम्भ में भूमिका देकर बस्तु प्रवेश दिखलाया फिर नखिशाख तथा युद्धस्थल का वर्णन किया और अन्त में मारे जाने का चृत्तान्त लिखा। इसमें प्राकृतिक वर्णन, आलंकार आदि का भी प्रयोग किया गया था। यह शैली अनीस और द्वीर के समय पूर्णता को पहुँची। पहले मर्सिये सोज़ में पढ़े जाते थे पर अब तहत लफ्ज में पढ़े जाने लगे।" है

राजस्थानी भाषा के साहित्य में इस प्रकार की रचनाएँ प्रचुर परि-माण में उपलब्ध होती हैं। र श्रकबर के दरबार में सन्देशवाहक जब महा-राणा प्रताप की मृत्यु का सन्देश लाया तब किव दुरसा श्रादा ने यह छप्यय कहा—

> श्रम लागो श्रणदाग पाघ लेगो श्रण नामी। गो श्राडा गवड़ाय, जि को बहतो धुरवामी।। नवरोजे नहँ गयो न गो श्रातमां नवल्ली। न गो भरोखाँ हेट जेट दुनियाणं बहल्ली।।

उर्दू साहित्य का इतिहास, अजरत्नदास बी० ए०, एल० एल० बी०, पृ० १६३ ।

२. श्रालोचना के पथ पर, कन्हैयालाल सहल, पृ० १३६।

गहलोत राणा जीती गयो, दसण मूँद रसना डसी। नीसास मुक भरिया नयण, तो मृत साह प्रताप सी॥

हिन्दी साहित्य में शोकगीतियाँ अधुनिक काल में ही आकर लिखी गई। प्रथम तो भारतेन्द्र काल में राष्ट्रीय कविताओं में इस शोकगीति की भलक मिली और 'भारत दुर्दशा' नाटक के गीतों में करुणा का पूर्ण परिपाक मिला। तत्पश्चान् श्रीधर पाठक के श्रनुवाद 'उजड़ा ग्राम' में इसकी भलक मिली श्रीर फिर तो प्रधादजी का 'श्राँस्' गीतिकाव्य के इस स्वरूप के सुंदर उदाहरण के रूप में काव्य-चेत्र में त्राया। कवि की व्यक्तिगत निराशा, भावात्मक एवं त्रावेगपूर्ण भाषा में दार्शनिकता को लिये हुए त्राभिव्यक्त हुई है। बीते हए दिनों की याद कर किव रोता है श्रीर ज्यों-ज्यों श्रभाव का भाव तीव होता जाता है त्यों त्यों उसके रदन में व्याक्तलता और वेदना की मात्रा श्रिविक होती जाती है। कवि रोते-रोते थक जाता है, उसे श्रपनी सुध श्राती है। जीवन का कठोरतम वास्तविकतात्रों के बीच होता हुआ वह उसी रोदन में विश्व का कल्याण देखने लगता है। उसकी मनोवृत्ति दार्शनिक हो जाती है और शोकगीति के अन्त में वह अपने उच्च स्तर की पाप हो जाती है। नैराश्य के बुँघले दितिज पर आशा की चमकीली रेखा खिच जाती है छौर वे कहने लगते हैं- 'बरसो प्रभात हिमकन-सा, श्राँस इस विश्व संदन में'।

राजनीतिक चेत्र के बड़े-बड़े नेताओं तिलक, मोतीलाल आदि के निधन पर एवं साहित्य-चेत्र के महान कवियों की मृत्यु पर भी शोकगीतियाँ लिखी गई हैं। मैथिलीशरण गुप्त ने 'प्रसाद'जी के निधन पर सुन्दर शैली में शोक-गीति की रचना की—

> 'जयशंकर' कहते-कहते ही श्रव भी काशी श्रावेंगे । किन्तु 'प्रसाद' न विश्वनाथ का मूर्तिमान हम पावेंगे ॥ तात, भस्म भी तेरे तनु की हिन्दी की विभूति होगी । पर हम जो हँसते श्राते थे रोते-रोते जावेंगे।।

'प्रगतिवाद युग' में आकर शोकगीतियों का क्रमशः बहिष्कार-सा किया जा रहा है क्योंकि आज के प्रगतिवादी समाज के उत्तरोत्तर विकासीन्मुख होने में शोकगीतियों को बाधक मानते हैं। श्रस्तु काव्य के इस रूप का या

१. 'त्रालोचना के पथ पर'-कन्हैयालाल सहल, पृ० १३६-३७ ।

२. कवि प्रसाद, श्रॉस् तथा श्रन्य कृतियाँ, विनयमोहन शर्मा, ए० १४७।

तो धीरे धीरे स्त्रभाव हो जायगा स्त्रथवा उसमें व्यापकता स्त्राने की सम्भावना है। स्त्रर्थात् शोकगीति यदि उनके हाथों निर्मित होगी तो उनमें पुनः पूर्व-कालीन सामूहिक शोक की ही व्यंजना को स्थान मिलेगा, व्यक्तिगत शाक को नहीं।

सांग (Song) गोत

अंग्रेजी का 'सांग' गीतिकाव्य का सबसे अधिक विख्यात एवं सबसे अधिक स्वतः प्रेरित (Spontaneous) स्वरूप है जिसमें कवि के भावावेश-पूर्ण कोमल उद्गार संगीतमय पदावली में श्रिभव्यंजित होते हैं। यहाँ संगीत श्रीर काव्य मिलकर एक हो जाते हैं श्रीर यही कारण है कि इन गीतों का सौन्दर्य केवल पढ़ कर नहीं आँका जा सकता — उसे गा कर ही पाठक समभः पाता है। क्योंकि 'गीत' में कवि के अन्तः प्रेरित आवेग (Emotions) ऐसे शब्दों में बाहर ऋभिव्यंजित होते हैं, जिनमें नाद सौन्दर्य पूर्ण रूप से वतमान होता है। कवि प्रत्येक शब्द के अपने भिन्न नाद का भलीभाँति परख कर उन्हें 'गीत' में इस भाँ ति सँजीता है कि उसमें तुक स्त्रीर लय उनके नाद-सीन्दर्यको बढ़ावे। कवि एक स्रोर तो संगीत के शास्त्राय विधान की स्रोर श्रपना ध्यान रखता है श्रौर दूसरी श्रोर काव्य के शास्त्रीय विधान छन्द, तुक काव्य-ध्विन की स्रोर उसकी दृष्टि रहती है। चूँकि 'गात' का स्रनुपाणित करने वाली भावना का स्वरूप सरल होता है, अतः उसी के अनुरूप उसके रचियता को शब्दों की सरलता, कोमलता आदि की स्रोर अधिक भुकना पड़ता है। स्वर, लय, नाद, तुक एवं छुन्दोबद्धता आदि की विशिष्टता 'गीत' में इतनी श्रिधिक होती है कि उनका संगीत बहुत समय तक कानों में गूँजा करता है। यही कारण है कि गीत श्रधिक गेय होते हैं। किन्तु जहाँ श्रध-कांश गीत गाने के लिये रचे जाते हैं श्रीर उनका गान वाद्य-यन्त्रों के सहार होता है. वहाँ 'गीत' ऐसे भी होते हैं जिनका गान हृदय के भीतर ही होता है। 'नार्मन हेपल' ने इसी को दृष्टि में रख कर गीत की व्याख्या की है। ' उनकी धारणा में गीत वह छोटी कविता है जो गाने के लिये लिखी जाती है

^{*......}a song may be defined as a short poem adapted for singing and sometimes actually set to music, or a metrical composition musical in itself, though neither fitted nor specially designed for singing otherwise than in the heart"

Lyrical Forms in English' - By N. Hepple P. 15.

श्रीर कभी-कभी तो सबमुच उनका गान होता है श्रथवा वह एक ऐसा छुन्द-मय स्वरूप है जो अपने में संगीतमय होता है, जो न तो बाहरी संगीत के श्राधार पर बनाया ही जाता है श्रीर न तो उसका गाने के ध्येप से सुजन ही होता है, उसका गान श्रन्तः प्रदेश में होता है। कहने का ताल्प्य यह कि 'गीत' एक श्रोर तो वाद्य यन्त्रों के सहारे गाये जाते हैं, तो दूसरी श्रोर उनका संगीत बाह्य न होकर श्रान्तिरिक भी हो सकता है। श्रान्तिरिक गान एकान्त में बैठकर पढ़ने वाले पाठकों को श्रानंदिविभोर कर देता है। इस प्रकार 'गीत' की परिभाषा होती है ऐसी कविता जो संगीतमय, सरल एवं श्रितिभावात्मक हो श्रीर जिसमें लय, स्वर, तुक एवं नाद का ध्यान इस ध्येय से रखा जाय कि उसका संगीत पर्याप्त समय तक कानों में गूँजता रहे; भले ही उसका संगीत श्रान्तिरिक हो श्रथवा बाह्य।

'नामेंन हेपिल' ने 'गीत' को रूप की दृष्टि से दो प्रकारों में विभाजित किया है—एक तो गेय (Vocal) श्रीर दूसरा साहित्यिक (Literary) गीत। इन्हों गेय गीतों की रचना में किय संगीत श्रीर गीत का सुन्दर सामंजस्य करता है। उसे शब्दों के श्रपने संगीत का सूच्म श्रान तो होता ही है, पर साथ ही संगीत के च्रेत्र में भी उसका पूर्ण प्रवेश रहता है। यही कारण है कि ऐसे 'गीत' की रचना करते समय किया पहुँचे, संगीत का स्वर शब्दों के स्वर से भिन्न न होने पावे। श्रस्तु किय को एक कुशल संगीत होना भी श्रानियार्थ हो जाता है। दूसरी विशेषता इस प्रकार के गीत की यह होती है कि वह किय की श्रावेगमयी भाषा में होने के कारण इतनो स्निग्धता एवं माधुर्य की श्रपेचा रखता है कि उसमें बुद्धि के वैभव श्रप्यवा उसकी गूढ़ता को कोई भी स्थान नहीं मिलता। इदय की सुकोमल श्राद्रता से ही उसका सीधा सम्बन्ध होता है। यही कारण है कि गेय गीत (Vocal song) सरलतम होते हुए भी रचना की दृष्टि से कठिनतम है।

'साहित्यिक गीत' की रचना वाद्य-यन्त्रों के सहारे गाने के ध्येय से नहीं होती। यह सगीत उनके स्वरूप के भीतर वर्तमान ख्रात्मा (Spirit) में विद्यमान रहता है जो शब्दों के लय एवं उनके मोड़ द्वारा ध्वनित होता है। यह संगात हुदय के भीतर ही भीतर गूंजता है ख्रौर उसका गान एकान्त में बैठा हुआ पाठक ही कर सकता है। दूसरी विशेषता इस प्रकार के गीतकाव्य की यह होती है कि इसमें कवि के गहन भावों की अभिव्यंजना साधारण शैली

में न होकर साहित्यिक शैली में होती है। इसीलिये इन्हें साहित्यिक गीत कहा गया है।

'गीत' के उपर्युक्त विभाजन को दृष्टि में न रख कर जब हम समुचित रूप में उसकी शैली की विवेचना करते हैं, तब हम यही देखते हैं कि
उसकी रचना में किव को बड़ी सतर्कता से काम लेना पड़ता है। वह ऐसे
ही स्वरों का अधिकतर प्रयोग करता है जिनसे गान खुलकर हो सके। अर्थात्
किव नादप्रधान स्वरों (Open vowels) का ही विशेषकर प्रयोग करता
है। जैसे 'ए', श्रां, श्रोह! जैसी ध्वनियाँ गीत के लिये अधिक उपयुक्त
होता हैं। स्वरों में संगीतात्मकता अधिक होती है, न कि व्यंजनों में। दूसरी
विशेषता गीत की छन्दों की दृष्टि से है। उसमें छन्दों का प्रयोग स्वरावरोह या
मूर्छना (Fall of accent) को ध्यान में रखकर किया जाता है। इस प्रकार
वे ही छन्द इसमें प्रयुक्त होते हैं जिनमें कोमलता होती है। नादप्रधान श्रोर
तान स्वरों (Long notes) का अवरोह (Fall) एक साथ उसमें होता है।
प्रायः प्रथम पंक्ति 'टेक' होती है जिससे संगीतात्मकता बढ़ जाती है। यह
'टेक' (Refrain) अथवा ध्रुव की पद्धित संगीत तत्व को बढ़ाने में सहायक
होती है।

गीत एक ही नहीं अनेक पद्यों में विभक्त कर लिखा जाता है, किन्तु एक पद्य (Stanza) का दूसरे पद्य से पूर्ण सम्बन्ध होता है। अर्थात् पत्येक पद के बीच से होती हुई किव की एक ही भावना उन सभी पद्यों को गूँथती हुई चली जाती है। भावों की एकता न होने से तो सम्पूर्ण गीत का सीन्दर्थ विखर जाता है। अस्तु एक ही भावना के सूत्र में गीतों के मोती को पिरोना परमावश्यक है। गीत की भाषा अत्यधिक आलंकारिक अथवा कृत्रिम न होकर सरल एवं मधुर होती है। हृदय द्वारा स्वतः प्रवृत्त स्रोत होने के कारण ही इसे गीतिकाब्य के अन्यान्य स्वरूपों में स्वंश्रेष्ठ कहा जाता है। अंग्रेजी में गीतों के रचियताओं में डेकर, बर्नस्, आउनिंग, और वायरन प्रसिद्ध हुए हैं। '

गीत के विषय साधारण एवं विश्वजनीन होते हैं। प्रेम, हर्ष, युद्ध, प्रकृति सौन्दर्य त्रादि मनोभावों एवं विषयों को लेकर ही श्रिधकांश गीतों की रचना हुई। इन्हीं विषयों एवं मनोभावों को लेकर किसी श्रन्य श्रालोचक द्वारा यह

^{2.} Dekker's-"O sweet content." Robert Burns-A Red Red Rose

गीतिकाब्य का रूप पाँच भागों में बाँटा गया है। किन्तु हम हिन्दी गीतों का विभाजन विषय की दृष्टि से इसलिये नहीं करते कि ये भावनाएँ गीत (Song) के अप्रतिरिक्त गीतिकाब्य के अन्य प्रकार ओड (Ode), एलिजी (Elegy), सोनेट (Sonnet) अप्रादि में भी प्रमुख हो सकती हैं। हिन्दी के गीत

हिन्दी में 'सांग' (Song) को गीत शब्द का पर्याय हम देते हैं । श्राए दिन पत्र-पत्रिकाश्रों में ऐसी किवताएँ देखने को मिलती हैं जिनमें शीर्षक नहीं होते श्रीर यही 'गीत' शब्द उनके स्थान पर लिखा ग्हता है । किन्तु इससे यह श्राशय नहीं कि गीत केवल शीर्षकविद्दीन किवताश्रों को कहते हैं । यह तो कहा ही जा चुका है कि गीत गीतिकाव्य के श्रन्यान्य स्वरूपों में से एक है जिसमें संगीत का तत्व श्रानिवार्यतः रहता है । इस दृष्टि से सूर, तुलसी दास, मीरा श्रादि के पदों की शैली यही गीत शैली है । क्योंकि उनके पदों में संगीत श्रीर काव्य का सुन्दर सामंजस्य किया गया है । जहाँ पर सूर श्रीर मीरा के पदों में सारल्य की श्राति है, वहाँ पर तुलसी के पद साहित्यिक हो गए हैं । कबीर के पदों में तो बौद्धिकता श्रा गई है जिससे उनके पदों में परवर्ती किवयों जैसा भाधुर्य नहीं मिलता ।

श्राधुनिक काल में श्राकर प्रथम तो भारतेन्दु के गीत हमें मिलते हैं। ये गीत बिशेषरूप में 'चन्द्रावली नाटिका' में प्रथम दिखाई पड़े जो बड़े ही श्रंगारिक हैं—

> पिय तोहि राखोंगी भुजन में बाँधि। जान न देहीं तोहि पियारे घरोंगी हिये सों नाँघि। बाहर गर लगाई राखोंगी अन्तर करोंगी समाधि। हरीचन्द छुटन नहि पैहों लाल चतुराई साधि॥ ध

स्वतन्त्र रूप से भी भारतेन्दु ने गीतों की रचना की, जिनका संग्रह उनकी

¹⁻The sacred song or hymn. 2-The patriotic song. 3-The love song. 4-The convival song. 5-The political song. The art of versification and the technicalities of poetry. By-R. F. Brewer, B. A. page 221-226.

२. चन्द्रावली नटिका—पृ० ११३, सम्पादक स्त्रवध उपाध्याय, प्रथम संस्करण ।

'प्रन्यावली' में हुआ । इनके पश्चात् हम श्रांति आधुनिक काल में प्रवेश कर प्रधाद, पन्त, गुप्त, निराला, बच्चन श्रौर महादेवी के गीतों को श्रपने परिष्कृत रूप में पाते हैं । महादेवी श्रौर बच्चन के गीतों की तो मौलिकता भिन्न ही दिखाई पड़ी । प्रधाद के नाटकों में उनके गीतों की योजना हमने देखी । ये गीत संगीत के शास्त्रीय विधान के श्रनुरूप ही विभिन्न राग-रागिनियों में निर्मित हुए । उनमें शब्द योजना, नाद-सौन्दर्य को भी साथ लेती चलती है । उनमें भाव, कल्पना एवं श्रावेग की तीव्रता प्रचुर मात्रा में विद्यमान है श्रौर भाषा, भाव एवं संगीत मिल कर एक हो गए हैं। 'लहर' के इस गीत में यही बात पाई जाती है—

'वे दिन कितने सुन्दर थे, जब सावन घन सघन बरसते। इन ऋाँखों की छाया भर थे,

—लहर, पृ०, २६ 🖡

X X X

श्रीर 'स्कन्दगुस' नाटक के इस गीत में भी— श्राह ! वेदना मिली बिदाई मैंने भ्रमवश जीवन संचित , मधुकरियों की भीख लुटाई।

—'स्कन्दगुप्त', पृ० १६५, श्रंक ५ ।

पन्त में सौन्दर्य भावना अधिक होने के कारण गीतों में कोमलता और 'निराला' में श्रोज की प्रधानता है। 'निराला' के गीतों के विषय में कहा जाता है कि काव्य की श्रात्मा संगीत के स्वरों में उतर श्राई है श्रौर संगीत का स्वर काव्य का सुर भर रहा है। ' किन्तु निराला की 'गीतिका' में कहीं-कहीं भावना के साथ बौद्धिक तत्व समन्वित न होने के कारण गीतों के कोमल स्वरूप को विकृत भी कर रहा है।

महादेवी के गीतों में कोमल स्पन्दन सुनाई पड़ता है। मानो हृदय की व्यथा गीत बन कर अनायास निकल पड़ी है—उसमें संगीत है और प्रचुर मात्रा में है। 'सान्ध्यगीत' के गीत ऐसे ही हैं। इसमें मात्रिक छन्दों का प्रयोग और टेक दोनों मिलते हैं—

१. गीतिकाव्य, रामखेलावन पार्खेय, पृ० ३२०।

1

— 'सान्ध्य गीत' पू० २० |

बञ्चन के गीतों में दृदय की श्राकुलता बिना किसी कृत्रिमता के स्वतः संगीतमय रूप में निकल पड़ी हैं। उनके गीतों में सरलता देखने योग्य हैं। 'निशानिमन्त्रण' के गीतों में संगीत श्रीर भाव का सुन्दर समन्वय है—

'आज सुभसे दूर दुनियाँ भावनाश्चों से विनर्मित कल्पनाश्चों से सुसज्जित

कर चुकी मेरे दृदय का स्वप्न चकनाच्र दुनियाँ।

—निशानिमन्त्रण, पृ० ६५ I

महादेवी के आत्मबोध और पन्त की सौन्दर्यभावना को ग्रहण कर राम-कुमार वर्मा ने अपने गीतों का निर्माण किया है। प्रसाद और महादेवी के गीत उच्च कोटि के गीत कहे जाते हैं। बच्चन के गीत अत्यधिक संगीत-मय हैं।

श्राधुनिक काल के गीत पाश्चात्य 'सांग' से श्राधिक प्रभावित हैं। उनमें ऐसा कोई वँधान स्वीकृत नहीं जो दृदयस्थ भावनाश्चों के सहज श्राभिव्यंजन में बाधक हो। किन्तु छुन्दों का एकदम परिहार भी उसमें नहीं। 'स्वच्छन्द छुन्द' की भी एक विशेष शैली होती है। कविसम्मेलनों में श्राधिकतर गीत ही गाए जाते हैं। गीत के भेद

उपर्यंक्त विवेचन को ध्यान में रखते हुए हिन्दी गीतों का विभाजन दो प्रधान भागों में हो सकता है। यह विभाजनाधार है गीतों का बाह्य स्वरूप। श्राशय यह कि यदि गीतों को बाह्य रूप की दृष्टि से विभाजित किया जाय तो हमें प्रधानतः दो प्रमुख प्रकार मिलेंगे, (१) एक तो लिखित रूप में उपलब्ध गीत श्रीर (२) श्रिलिखित रूप में प्राप्य मौखिक गीत। लिखित-गीतों की धारा शिष्ट कवियों की धारा है श्रीर श्रिलिखित मौखिक गीतों की धारा लोक की श्रापनी निजी धारा है जिसमें लोक हृदय श्रापने सहज रूप में खुल पड़ा है। दोनों ही धाराएँ श्रादिम काल से समानान्तर चली श्राती हैं श्रीर समय-समय पर इस लोकधारा से लिखित गीतों की धारा प्रभावित भी होती रही है। सच पूछा तो लिखित-गीतों की धारा सचेत कलाकार की धारा है इसमें उसके विचार एवं भाव बड़े ही कलात्मक रूप में तरंगायित होते हैं। इसमें कला की भावना ने उसके बाह्य रूप की बड़ा ही सुगठित एवं सुन्दर बना कर प्रकट किया है। इसे हम सचेत कलाकार की सचेत कलात्मक कृति कहते हैं। दूसरी धारा श्रिलखित या सहज लौकिक-धारा कहलाती है जिसके श्रन्तर्गत लोकगीत रखे जाते हैं। इस धारा में जो चिश्छल श्रिभव्यंजन दिखाई पड़ता है वह कलात्मकता शून्य होने के कारण श्रित स्वाभाविक होता है। लिखित गीतों के प्रकार

समस्त लिखित-गीतों को हम दो प्रमुख भागों में विभाजित कर सकते हैं। एक को हम साहित्यिक (Literary) श्रीर दूसरे को सङ्गीतप्रधान (Vocal) कहते हैं। साहित्यिक

जब हम एक की साहित्यिक कहते हैं तब हमारा आशय यह कदापि नहीं कि ये गीत उच्च कलात्मक कोटि में आते हैं और दूसरा संगीतप्रधान गीत साहित्यिक होता ही नहीं। साहित्यिक-गीतों से हमारा ताल्पर्य वही है जिसका उल्लेख हम 'सांग' (Song) या गीत की परिभाषा देते हुए कर आए हैं। पीछे यह बताया गया है कि ऐसे गीत अति गहन एवं विचार-प्रधान अधिक होते हैं एवं उनकी शैली साधारण न होकर बड़ी साहित्यिक होती है। इनमें भी संगीत होता है, किन्तु बाह्य नहीं आन्तरिक। किव यहाँ सज्जीत के बाह्य उपकरणों का सहारा नहीं लेता बल्कि यहाँ तो शब्दों के लय का विशेष ज्ञान आवश्यक होता है। यही कारण है ऐसे गीतों का संगीत अन्तरतम में गूँज उठता है।

ऐसे साहित्यिक-गीत श्राधुनिक काल के छायावादी श्रीर रहस्यवादी गीत हैं जिनकी रचना विशेष रूप से महादेवी श्रीर 'प्रसाद' ने की है। इनके ऐसे गीत बड़े ही विचारप्रधान हैं। शैली की दृष्टि से इन गीतों में पर्याप्त मात्रा में निखार श्रा गया है। उनमें पश्चिम के साहित्यिक-गीत (Literary Song) के सभी गुण उपलब्ध हैं।

१. देखिये पृष्ठ ३४५ ।

संगीतप्रधान

लिखित गीतों के संगीतप्रधान भेद के अन्तर्गत स्पष्टतः दो भेद हमें पुनः दिलाई पड़ते हैं—एक तो मध्यकालीन 'पद' शैली के गीत कहे जाते हैं और दूसरे आधुनिक काल के गीत कहलाते हैं।

(क) पद शैली

'पद' शैली के गीत मध्यकाल में ही अधिकतर निर्मित हुए। ये पद संदित होते थे जो गीतों का एक विशिष्ट गुगा है। अधिकांश पदों में छ या आठ पंक्तियाँ होती थीं और प्रथम पंक्ति को 'टेक' कहते थे। यह पंक्ति अन्य पंक्तियों से छोटी होती थी जिसे बार-बार गाया जाता था। पद के अन्त में किव का नाम अवश्य रहता था। यह पद-शैली विभिन्न राग-रागिनियों से पूर्ण गीतों को शैली कही जाती है। क्योंकि इन गीतों का प्रण्यन संगीत के शास्त्रीय-विधान के आधार पर ही होता था। इनमें छन्द उतना आवश्यक नहीं, जितनी राग-रागिनियाँ। कारण यह कि इनकी रचना का ध्येय गायन ही होता था। अष्टछाप के किवयों ने गान के लिये ही अपने पदों का निर्माण किया।

मध्यकालीन 'पद' भी शैली की दृष्टि से स्पष्टतः दो प्रधान शैलियों में विभक्त किये जा सकते हैं। प्रथम शैली अध्यन्तरित कहलाती है, दूसरी स्वानुभूतिपरक।

प्रथम शैलों को बाधित गीत-शैली भी कहते हैं क्योंकि इसमें किन किसी पात्र को लेकर भावाभिन्यंजना करता है। किन सीधे कुछ नहीं कहता। उस पात्र के सहारे अपनी निजी भावनाओं का प्रकाशन करता है। अतः ऐसी शैली में वर्णन का आग्रह अधिक पाया जाता है। सूर के समस्त रासलीला, भावतीलीला के पद कथात्मकता को लिये हुए हैं, और विनय के पदों में स्वानुभूति का निरूपण ही प्रमुख है। यही बात तुलसी के पदों में भी है। 'गीतावली' के पदों में अध्यन्तरित शैली के पद हैं, तो 'विनय-पत्रिका' के पदों में स्वानुभूतिपरक शैली का प्रयोग मिलता है।

मध्यकालीन पद-शैली भी विभिन्न कवियों द्वारा विभिन्न रूप में ढली। एक श्रोर तो कबीर की पद-शैली है जिसमें बौद्धिक श्राग्रह, दार्शनिकता एवं धर्म-प्रतिपादन की भावना के श्राधिक्य ने संगीत के होते हुए भी उनके गीतों में रागात्मक श्रावेश में कुछ न्यूनता ला दी। श्रीर दूसरी श्रोर सूर, तुलसी श्रीर मीरा की पद-शैली है जिसमें संगीत के साथ-साथ श्रात्माभिव्यंजना की मात्रा श्रिकिक है। श्राशय यह कि कबीर की वृत्ति दार्शनिकता में इतनी

रमी कि अनुभूति एवं कला का सुन्दर समन्वय उनके पदों में सर्वत्र न हो सका। किन्तु स्र, तुलसी और मीरा तीनों में अनुभूति और कला का सुन्दर सम्मिश्रण हो गया।
(ख) आधनिक गीत रौली

संगीतप्रधान गीतों की शैली आज कुछ भिन्न हो गई है। यों तो प्रसाद, पंत और निराला ने राग-रागिनियों के आधार पर भी गीत लिखे हैं किन्तु अब संगीतप्रधान गीतों की रचना में नादप्रधान शब्दों के प्रयोग की ओर अधिक ध्यान दिया जाता है। शब्दों में अपना भिन्न संगीत होता है, इसकी पहिचान कर सुन्दर रूप में उन्हें सँजोने में ही आज के गीत गेयता को अपने में लिये हुए हैं। अतः आज संगीतप्रधान गीत की रचना किन हो गई है। वह अत्यधिक स्वानुमृति-प्रधान भी है। इडिल (ldyll)

अंग्रेजी में 'इडिल' शब्द की ब्युत्पत्ति ग्रीक शब्द 'एहेडोस' से हुई है, जिसका मुल ऋर्थ होता है रूप या शैली (Shape or style)। श्रीस के कवियों ने इस काव्यरूप के निर्माण में कवि का पूर्ण परिपक्वावस्था को पहुँच जाना श्रात्यन्त श्रावश्यक समभा है। यह श्रवस्था वह होती है जब कवि श्रपने जीवन के समस्त बड़े-बड़े उद्देश्यों को पूर्ण कर लेता है श्रीर शेष रह जाता है केवल अतीत के काल्पनिक चित्र बनाना । यही चित्र जब काव्यरूप में परिशात होता है तब वे 'इडिल' की संज्ञा पाते हैं। वस्तृतः 'इडिल' का अर्थ है एक छोटा सा गीतकाव्यमय दश्य । एक प्रकार से वह बोलता हुन्ना काल्प-निक चित्र होता है। विशेषता उसको इस बात में होती है कि उसमें ग्राम्य-जीवन की एक भलक निहित रहती है तथा हश्य-विधान अनुपम होता है। साधारण तौर पर उसका स्वरूप छोटा तो होता है, किन्तु चित्रमय होना उसकी एक भिन्न विशिष्टता भी होती है। यही कारण है कि ऐसे गीतिकाव्य के रचियता को प्रथम दृश्य-विधान के निमित्त ऋपने मनोनुकुल विषय का निर्वा-चन करना होता है श्रौर उसकी सीमा भी निर्धारित करनी पड़ती है जिससे उसका गीतिकाव्यमय दृश्य कटा छटा सुन्दर श्रीर प्रभावशाली हो सके।

गीतिकाव्य के इस प्रकार में प्राकृतिक दृश्य-विधान के फलस्वरूप वर्णना-त्मकता आ जाती है। कहना तो यों चाहिये कि उसका यह एक अभिन्न अंग

^{?.} Encyclopaedia Brttiannica—Vol XIV page 291.

होता है। दृश्य अथवा चित्र में वर्णन का यह तत्व अवश्यम्भावी है। किन्त वर्णनात्मक होकर भी उसकी ऋपनी सीमा होती है। कवि हश्य-विधान के लिये जिस कथा का आश्रय लेता है वह केवल पृष्ठभूमि का कार्य करती है। श्राशय यह कि वर्णनात्मकता के श्राग्रह में कथा का उसी सीमा तक हाथ रहता है जहाँ तक दश्य के विविध श्रवयव, वर्णन के श्रन्य प्रसंग एक दसरे से सम्बद्ध रहें एवं उनमें एकतानता श्रा सके। किन्तु वह रेखाचित्र भी नहां होता । बल्कि वह तो एक ऐसा काव्यमय चित्र होता है जिसमें प्रत्येक सूदम से सूदम वस्तु पर कवि तूलिका फेरता है। उसके गीत की शैली श्रत्यधिक परिष्कृत एवं परिमार्जित होती है । कवि हश्यविधान यथार्थ रूप में न कर. भावना के अनुरूप करता है। वह प्रायः अपनी कथा को प्राम्य जीवन के बीच सँजोता है श्रौर तब उसमें श्रपने श्रनुभूत सत्य को भरता है। श्रस्त 'इडिल' की विशेषता शैली की भव्यता एवं पूर्णता श्रीर सादगी होती है। किन्तु सबसे बड़ी विशेषता उसकी यह होती है कि यद्यपि कवि प्राकृतिक दृश्य का चित्र तो उसमें खींचता है किन्तु उसके साथ ही साथ मानव हृदय की कोई एक भावना का आरोपण भी करता जाता है। यह भावना चाहे सुखात्मक हो चाहे दुःखात्मक उसमें उसे कोई भी प्रतिबन्ध नहीं रहता। श्रंग्रेजी में प्रसिद्ध 'इडिल' मिल्टन का 'ला लिग्रो' श्रौर 'इल पेन्जीरोजो' (L'A Llegro andll Pensiroso) हैं। पहले में किन की सुखात्मक अनुभूति श्रौर द्सरे में दु:खात्मक श्रनुभृति श्रभिव्यंजित हुई है।

हिन्दी में काव्य के इस रूप का अभाव है।

'इपिसिल' (Epistle) पत्रगीति

मूल अर्थ में 'इपिसिल' किसी भी ऐसे पत्र का पर्याय है जो किसी अनु-परियत मित्र अथवा अन्य सम्बन्धी को सम्बोधित कर लिखा जाता है। इसकी व्युत्पत्ति ग्रीक शब्द 'एपिस्टाले' से मानी जाती है जिसका अर्थ होता है विशेष अवसर पर भेजी हुई कोई वस्तु। किन्तु आज इसका प्रयोग अति प्राचीन पत्रों के अर्थ में ही लिया जाता है। अथवा ऐसी साहित्यिक कृति के लिये उसका प्रयोग होता है जिसका स्वरूप पत्रात्मक होता है। ताल्पर्य यह कि वह ऐसे व्यक्ति के प्रति लिखा जाता है जो लेखक से दूर हो।

रोम के प्रसिद्ध किव 'होरेस' ने इसी पत्रात्मक पद्धति पर काव्यमय रचनाएँ प्रस्तुत की । इन्हीं रचनाश्चों के श्राघार पर श्रॅंग्रेजी किवयों ने भी उसी शैली

^{8.} Encyclopaedia, Brittannica, Vol. IX page 701.

को अपनाया श्रौर प्रकारान्तर से वह गीतिकाव्य का एक स्वरूप कहा जाने लगा। एलिजाबेथ युग के कवि 'सेम्पुएल डेनियल'के इपिसिल' प्रसिद्ध हैं श्रीर 'ड्राइडेन'ने इस काव्यरूप का श्रत्यधिक परिष्कृत रूप प्रस्तुत किया। वास्तव में 'होरेस' ने जिन प्रसंगों को लेकर इस काव्यरूप का सूजन किया उनमें दार्श-निकता एवं नीति की बातों का ही आधिक्य था, जिससे उनका स्वरूप उपदे-शात्मक-सा हो गया । यद्यपि वे व्यक्ति-विशेष को ही सम्बोधित कर लिखे गए तथापि उनका महत्व सार्वजनीन है। इनके 'इपिसिल' को दृष्टि में रख कर इम यह निष्कर्ष निकालते हैं कि यह एक ऐसा गीतिकाव्य रूप है जिसमें वर्णनात्मकता अधिक होती है। काव्यात्मक शैली में होकर भी वह अधिक संगीतमय नहीं होता है। किन्तु इसका यह आश्रय कदापि नहीं कि 'इपिसिल' श्रीर पत्र में केवल पद्य श्रीर गद्य का श्रन्तर होता है। माध्यम के श्रन्तर के श्रांतिरिक्त पत्र से 'इपिसिल' कहीं श्राधिक भावात्मक एवं स्वतःप्रवृत्त होता है। पत्र में व्यक्तिविशेष का सम्बोधन कर कवि ऐसी व्यक्तिगत बातों को लिखता है जो उन्हीं दोनों तक सीमित होती है. तीसरे व्यक्ति का वहाँ प्रवेश नहीं हो सकता। उसका रस केवल सम्बोधित व्यक्ति को ही मिलता है। कहने का तात्पर्य यह कि साधारण पत्र में वैयक्तिकता (Personal element) अधिक होती है। उसके साहित्यक होने में कोई सन्देह नहीं, किन्तु उसमें श्रापस के वार्तालाप को ही गद्यवत रूप दिया जाता है।

'इपिसिल' गीतिकाव्य का एक रूप होने के नाते काव्यमय तो होता ही है, श्रीर श्राध्यन्तरिक-तत्व (Subjective element) को भी साथ लेता चलता है; किन्तु व्यक्ति विशेष को सम्बोधित कर लिखे जाने पर भी उसका सम्बन्ध केवल एक से न होकर सामान्य जन से होता है। उसका श्रानन्द एक नहीं, श्रनेक उठा सकते हैं। उसकी रचना का ध्येय व्यक्ति नहीं समूह होता है।

विषय की दृष्टि से भी 'इपिसिल' का कम महत्व नहीं। सार्वजनीन महत्व वाले विषयों को ही उसका रचयिता श्रपनाता है। श्रिधिकतर ऐतिहासिक घट-नाओं का ही वह श्राक्षय लेता है। उसमें गीतात्मक उद्गार प्रमुख होने के कारण तथा स्वतः प्रवर्त्तित होने के कारण उसकी गणना गीतिकाव्य के श्रन्यान्य प्रकारों में ही होती है। पहले इनके विषय व्यंग्यात्मक होते थे, किन्तु घीरे-घीरे यह व्यंग्य की पद्धति जाती रही श्रीर प्रेम, हर्ष एवं दुःखमय भावों को भी उसमें स्थान मिलने लगा।

हिन्दी में 'इपिसिल' को पत्रगीति कहते हैं। इसकी स्वना की घेरणा

श्राधुनिक-काल में श्राकर सर्वप्रथम मैथिलीशरण ग्रुप्त को बँगला के प्रसिद्ध किन माइकेल मधुसूदन दत्त को 'वीरांगना' कृति से मिली। इसी के श्रनु-करण पर उन्होंने 'पत्रावली' को रचना की। 'इपिसिल' के समस्त गुण इसमें उपलब्ध हैं। इसमें सात 'पत्रगीतियाँ' हैं जो निषय में ऐतिहासिक सत्य को लेकर चलती हैं। महाराज पृथ्वीराज, महाराणा प्रताप, वीर शिवाजी, श्रीरंगजेब, महारानी सिसीदिनी, श्रिहिल्याबाई श्रीर रूपवती हमारे ऐतिहासिक पात्र हैं, जिनके दृदयोद्गार पत्र रूप्में किन ने व्यक्त किए हैं। महारानी सिसीदिनी का पत्र महाराज जसवन्तसिंह के प्रति तो लिखा गया है, किन्तु सच पूछा जाय तो वह एक सच्ची नीरांगना, सती च्त्राणी का कायर पति के प्रति लिखा हुश्रा पत्र है। उसमें उसके दृदय के सच्चे उद्गार हैं। इसी भाँति रूपमती का पत्र सच्ची एकनिष्ट प्रेमिका का प्रिय के प्रति लिखा हुश्रा पत्र है। उसमें मी नारी हृदय के सच्चे स्वाभाविक उद्गार हैं।

'पत्रावली' की अन्य पत्रगीतियाँ इस दृष्टि से अनुपम हैं कि कि व ने उपयुक्त घटनाओं को लेकर उनकी रचना की है। अतः उनमें हृदय की भावना
स्वतः प्रेरित हैं। वे व्यक्ति विशेष को सम्बोधित कर अवश्य लिखे गए हैं, किन्तु
उनका सम्बोधन प्राणिमात्र के प्रति हैं—

'तनय ! तुम किसी को व्यर्थ पीड़ा न देना, फल कुछ, करने के पूर्व ही सोच लेना। पथ-विगलित हो के पारहा ताप ही में, कुफल चख रहा हूँ पाप का श्राप ही में।'

- पत्रावली, पृ० २७, श्रौरंगजेव का पत्र ।

पत्रगीति की रचना निराला जी ने भी की। उनका 'महाराज शिवाजी का पत्र' ऐतिहासिक प्रसंग को लेकर लिखा गया है जिसमें प्रेषक शिवाजी हैं श्रीर श्रीरंगजेब के प्रति वह लिखा गया है। गुप्तजी की 'पत्रावलीं' की भाँति इसकी रचना भी मुक्त छन्द में हुई है। प्रसंग के श्रनुरूप श्रोजस्विता भी इसमें पूर्ण है—

बीर ! सदीरों के सरदार ! महाराज ! बहु जाति क्यारियों के पुष्प-पत्र-दल भरे श्राम-बान-शान वाले भारत उद्यान के नायक हो, रचक हो, बासन्ती सुरिम को हृदय से हर कर दिगन्त भरने वाला पवन ज्यों।
—परिमल, पृ० २१५।

'हिन्दी के सुमनों के प्रति पत्र' भी उनका सुन्दर पत्रगीति है। ध

हिन्दी की पत्रगीतियों में सब कुछ होते हुए भी वह तत्व नहीं आ पाया जिसे आध्यन्तरिक तत्व (Subjectivity) कहते हैं। किवयों की दृष्टि प्रसंग पर अधिक रहती है, आत्मप्रकाशन की ओर कम। इसका कारण सम्भवतः यही है कि काव्य के इस रूप को लेकर भावाभिव्यंजना इने-गिने किवयों ने ही की है। द्वारिकाप्रसाद रसिकेन्द्र और जनार्दनप्रसाद का 'द्विज' ने भी इस और पग बढ़ाया है, किन्तु पत्रगीति का सुन्दरतम रूप अभी गुप्तजी और 'निराला'ही दे पाए हैं।

"वर्स डी सोसायटी"

श्रुँग्रेजी में गीतिकाव्य का एक प्रकार 'वर्ष डी सोसायटी' (Verse de societe) भी है जिसके श्रन्तर्गत बेलाड (Ballade), रान्डेल (Rondel), रान्डेलों (Rondeau), रान्डेलों (Roundel), ट्रायोलेट (Triolet), सेस्टिना (Sesteina) श्रौर विलेनेल (Villanelle) श्राते हैं । किन्तु हिन्दी में गीतिकाव्य के इस प्रकार का पूर्ण श्रमाव है।

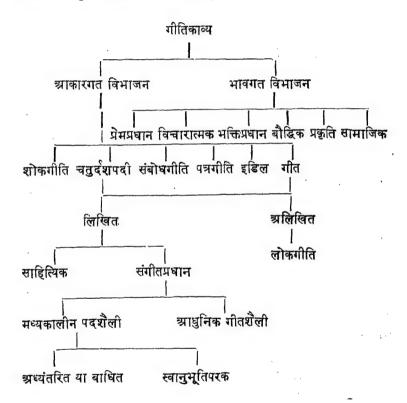
गीतिकाव्य के बहिरंग एवं अन्तरंग का विश्लेषण कर हमने उसके जो अन्यान्य प्रकार निर्धारित किए, उनसे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि गीति-काव्य का सम्बन्ध दृदय की कोमलतम भूमि से है, जहाँ कोमल भावों का नित्य स्पन्दन होता रहता है। बुद्धि की कठोर भूमि से उसका वहीं तक सम्बन्ध है जहाँ तक उसके मनोवेगों का सुनियन्त्रण होता रहे। कारण यह कि दृदय की जिस सरसता में गीतिकाव्य लिपटा हुआ होता है वह बुद्धि के भार को वहन नहीं कर सकती। अति बौद्धिकता के आते ही वह सरसता बिखर जाती है और गीतिकाव्य का समस्त सौनदर्थ नष्ट हो जाता है। अस्तु गीतिकाव्य के लिये बुद्धि तत्व वहीं तक अयस्कर है जहाँ तक वह कि की अनुभूति को भावना के रूप में प्रकट कर सके। इस दृष्टि से देखा जाय तो विचारात्मक गीतिकाव्य उच्च कोटि का गीतिकाव्य उहरता है।

दूसरी बात जो गीतिकाव्य में होती है वह है उसका स्वतः प्रेरित होना। गीतिकाव्य का चाहे कोई भी प्रकार क्यों न हो किन्तु उसे श्रेय तभी मिलता है जब वह स्वतः प्रवृत्त उद्गार हो। यह भी तभी सम्भव है जब वह दृदय का

१. श्रनामिका-'निराला', पृ० ११४।

सहज उद्गार हो। यही कारण है उपदेश, नीति आदि भावों को यहाँ कोई भी स्थान नहीं मिलता और व्यंग्य भी वहीं तक यहाँ पाछा है जहाँ तक वह कोरा तर्क न उपस्थित करे; क्योंकि बुद्धि का चमत्कार गीतिकाव्य का लच्य नहीं, हृदय की सरसता से उसका सीधा सम्बन्ध है।

उपर्युक्त विवेचन में गीतिकाव्य के विविध रूपों पर जो विचार किया गया, उनकी वर्गीकृत तालिका इस प्रकार प्रस्तुत की जा सकती है—



दशम अध्याय

मुक्तक का उद्दभव श्रीर विकास

हिन्दी में मुक्तक काव्य की दो प्रमुख धाराएँ वहीं, जिनमें एक तो लौकिक या ऐहिकतापरक घारा है श्रीर दूसरी पारलौकिक या श्रामुध्मिकतापरक। ये दोनों ही प्रकार के मुक्तक श्राति प्राचीन काल से निर्मित होते चले श्राए हैं, क्योंकि इन दोनों प्रकार के मुक्तकों के भीतर जो दो प्रकार की भावनाएँ निहित हैं, उन्हें वैदिक काल से ही प्रमुखता मिलने लगी थी। इसका संबंध इन्द्र श्रीर वरुण की उपासना पद्धति से स्पष्ट हो जाता है। इन्द्र के उपासक नर देवों पर विश्वास रखते थे श्रीर इस पृथ्वी को ही कल्याण भूमि मानकर स्वयं मानव में ही देवत्व की भावना का आरोपण करते थे; किन्तु वरुण के उपासकों की घारा प्रकृति के अजेय चिह्नों को अपनी उपासना का प्रतीक मानकर चलती थी। इस प्रकार एक में ऐहिकता और दूसरी में पारलौकिकता की भावना प्रमुख हो गई श्रौर जब इन्द्र के उपासकों की इहलोकपरक धारा का विकास हुआ तब ऐसे मुक्तकों का प्राधान्य हो गया जिनमें ऐहिकता की भावना प्रमुख थी श्रौर दूसरी धारा से श्रामुब्मिकतापरक मुक्तक विकसित हुए। प्राकृत काल में तो इहलोकपरक मुक्तकों का विकास बहुत ही स्वतन्त्र रूप में हुन्ना, जब बाह्य प्रभावों से श्रनुपाणित होकर मुक्तकों की बड़ी सरस रचना हुई। इसका प्रभाव परवर्ती संस्कृत के कवियों पर इतना ऋधिक पड़ा कि ऐहिकतापरक मुक्तकों की एक धारा बड़े ही नवीन 'ढंग पर बह निकली । इसी घारा का प्रभाव हिन्दी साहित्य पर भी पड़ा श्रौर इसी प्रकार के सरस मुक्तकों से उसका 'रीतिकाल' लबालब भर गया। ऐतरेय ब्राह्मण में ऐहिकतापरक मुक्तक

ऐहिकतापरक मुक्तकों के अन्यान्य प्रकारों में नीति एवं उपदेशात्मक

मुक्तकों की रचना सर्वप्रथम 'ऐतरेय ब्राह्मण' के श्रन्तर्गत श्राए हुए उन कथानकों के बीच हुई, जो गद्य में ही लिखे गए हैं। ऐसी कथाश्रों में 'शुनः शेफ' की कथा प्रख्यात है श्रीर इसी कथा के भीतर बीच-बीच में ऐसे उप-देशात्मक पद्य गुंफित हुए हैं जिनका रूप बिल्कुल मुक्तकों का है। इसी कथान्तर्गत जब रोहिताश्व जंगल में चला जाता है तब ब्राह्मण रूप में इन्द्र यह उपदेश देते हैं:—

चरैवेति वै मा ब्राह्मणोऽवोचिदिति ह पञ्चमं संवत्सरमरएये चचार सोऽरएयाद्गाममेयाय तिमन्द्रः पुरुषरूपेण पर्येत्योवाच चरन्वै मधु विन्दति चरन्मास्वादुमुदुम्बरम् सूर्यस्य पश्य श्रेमाणं यो न तन्द्रयते चरंश्चरैवेति ॥ न्न्य ॥ १

श्रिनिम दो पंक्तियाँ काव्यत्व से पूर्ण हैं जिनमें प्रतीकों द्वारा उद्योगपूर्ण श्रालस्यरहित जीवन का सुन्दर चित्र है। 'चलनेवाला ही श्रानन्द पाता है, चलनेवाला ही स्वादिष्ट गूलर को प्राप्त करता है। सूर्य का श्रम देखों जो चलते हुए कभी श्रालस्य करता ही नहीं।'

यहाँ 'मधु' में श्रेय और प्रेय का समन्वयपूर्ण भाव है और भौतिक सुल का प्रतीक है 'उदुम्बर'। 'सूर्य' कर्म और उद्योग का सुन्दर प्रतीक है ! इन्हीं के द्वारा दिया हुआ उपदेश बहुत ही प्रभावात्मक हुआ है।

एक दूसरे स्थान पर इन्द्र इरिश्चन्द्र से लौकिक जीवन की प्रशंसा में कहते हैं:—

भ्रुग्गमस्मिन्संनयत्यमृतत्वं च गच्छति । पिता पुत्रस्य जातस्य पश्येच्चेजीवतो मुखम् ॥ ८३५ ॥ ै

'यदि पिता पुत्र के उत्पन्न होने पर जीते जी उसका मुँह देख लेता है तब उसी पुत्र के द्वारा पिता पितृ-ऋूण से उऋण हो जाता है।' यहाँ इन्द्र समभाते हैं कि ऋति पारलौकिकता में हम संसार को भूल बैठते हैं, ऋतः इन्द्रिय सुख के साथ श्रात्मा का सुख भी सरलता से इसी संसार में उपलब्ध हो सकता है।

श्रागे बढ़ने पर इस प्रसंग में ऐसे उदाहरख श्रौर भी मिलते हैं :--

१. ऐतरेय ब्राह्मण तृतीय खंड, ३३वाँ श्रम्थाय, पृ० ८४५.

२. ऐतरेय ब्राह्मण प्रथम खंड, ३३ वॉ स्रध्याय, ए० ८३५.

शाश्वत्युत्रेण पितरोऽत्यायन्बहुलं तमः आत्मा । हि जज्ञ आत्मनः स इरावत्य तितारिणी ।। ध

पुत्र की यहाँ भी प्रशंसा है। माता-पिता धने अन्धकार को पुत्र के सहारे पार कर लेते हैं, उसमें आत्मा से आत्मा की उत्पत्ति होती है और वह एक ऐसी नौका है जिसमें सब भोज्य सामग्री पर्याप्त भरी हुई है।

एक स्थान पर तप, योग के विरुद्ध भावों की श्रिभिव्यक्ति इस प्रकार हुई:किं नु मलं किमजिनं किंमु श्मश्रूणि किं तपः।
पुत्रं ब्रह्माण इच्छाव्यं स वै लोकोऽवदावदः॥ रै

श्रर्थात् यह राख श्रीर भस्म रमाने से क्या लाभ, कम्बल से, दाढ़ी से, तप से, क्या लाभ—सब व्यर्थ हैं। ब्राह्मण लोगों पुत्र की इच्छा करो यदि तुम्हें ब्रह्मसुख चाहिये तो; क्योंकि पुत्र 'श्रवदावदः' है श्रर्थात् जिसके विषय में कोई बुरी बात नहीं कह सकता, वही सबसे बड़ा लोक है।

'ऐतरेय ब्राह्मण' के इन प्रसंगों से भाषित ऐसा ही होता है कि श्रारम्भ में कथा गद्य में कही जाती थी श्रीर वक्ता बीच-बीच में कुछ ऐसे मार्मिक छुन्दों को कह देता था, जिससे उस कथा की शृङ्खला बंधती चली जाती थी श्रीर जिन स्थलों पर उसे श्रपने श्रोताश्रों का ध्यान केन्द्रीभूत करना रहता था, या जब श्रोता, शिष्य अथवा प्रचारक उस कथा का अनुवाद श्रयवा श्रावर्तन करना चाहते थे, तो उन्हीं छन्दों को कंठस्य कर पूरी कथा कह डालते थे। इस प्रवचन की पद्धति में बहुत ही आकर्षण रहता था और इस प्रकार के छन्दों में ऐसी कथा छिपी रहती थी जिसे प्रवक्ता अपनी कल्पना से घटा-बढ़ा लेता या। इसीलिये उस समय दो प्रकार के वक्ता होते थे-अनुवक्ता और प्रवक्ता। अनुवक्ता अपने ऋषियों द्वारा कही हुई कथा का पूरा-पूरा श्रनुवाद करना चाहते थे, पर प्रवक्ता श्रपने जीवन के श्रनुभव श्रीर कल्पना से अधिक सहायता लेते थे। इसीलिये उनका प्रवचन अधिक स्वतन्त्र श्रीर प्रकृष्ट होता था। इस प्रकार की गाथाश्रों का प्रचलन बौद्ध 'जातकों' श्रीर जैन साहित्य में भी मिलता है। इस प्रकार कथाश्रों में से जो मुक्तक निकाल कर श्रलग काम में लाए जाते थे उनका इतना प्रचलन था कि महा-काव्यों में से भी स्वतन्त्र छन्दों को निकाल कर लोग मुक्तक के समान काम

१. ऐतरेय ब्राह्मण-प्रथम खंड- ३३वॉ अध्याय ३-४ ।

२. ऐतरेय ब्राह्मण-प्रथम खंड-३३वॉ ऋष्याय ३ ।

में लाते थे। ऐसे मुक्तक उपदेशकों की ही नहीं, कर्मकांडियों श्रीर साहित्यिकों की सुभाषित रत्नाविलयों में रहते थे।

श्रागे चल कर यह मुक्तक केवल स्वतन्त्र मुक्तक छुन्दों के ही रूप में गृहीत किया जाने लगा। प्राकृत श्रीर संस्कृत में जो गाथाश्रों श्रीर श्रायांश्रों का मुक्तक रूप में विकास देख पड़ता है वह परम्परा के श्रनुसार कथाश्रों श्रीर कल्पनाश्रों से सदा संबद्ध रहा है। कारण यह कि बिना किसी जीवन-प्रबन्ध की कल्पना किए मुक्तक काव्य समभ में नहीं श्राता। उसका बाह्य स्वरूप कला की दृष्टि से श्रावश्य श्रात्मपर्यवित्त होता है श्रीर उसे लेकर सहदय पाठक स्वतन्त्रतापूर्वक यथारुचि एक जीवन की कल्पना कर सकता है श्रीर मुक्तक काव्य का श्रनुभव भी बिटा कर देख सकता है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि मुक्तक प्राचीन कथा-तत्व के ही कलात्मक, विकसित एवं संचित्त रूप हैं। इसी कारण परवर्ती श्रालोच को का दावा भी रहा है कि एक मुक्तक सैकड़ों कथाश्रों के बरावर रस दे सकता है।

वैदिक संस्कृत काल में मुक्तक के स्वरूप को बड़ा सम्हाल कर रखा गया और लोकभाषा के असंस्कृत प्रभाव से उसे दूर भी रखा गया। किन्तु जब यह संस्कृत भी अत्यधिक व्याकरण्सम्मत होने लगी तब जनसाधारण की भाषा, जो समानान्तर बहती चली आ रही थी उसने पालि के रूप में अपना रूप बदला और भावाभिव्यक्ति के माध्यम में सरलता ला दी। अशोक के शिलालेख और बौद्धधर्म के धार्मिक अन्यों की भाषा यह विशेष रूप से कहलाई। बुद्ध वचनों का सम्पूर्ण साहित्य 'पिटक' और 'अनुपिटक' में विभाजित किया गया। 'पिटक' को 'त्रिपिटक' की भी संज्ञा मिली। इसी 'त्रिपिटक' को विषय की दृष्टि से तीन भागों में विभाजित कर एक एक को 'पिटक' की संज्ञा से पुकारते हैं। यह 'त्रिपिटक' कमशाः 'विनयपिटक', 'सुक्तिपटक' और 'अभिधममपिटक' हैं। इसी 'सुक्तिपटक' के 'खुद्दिनकाय' के अन्तर्गत आनेवाले तीन अन्य 'धममपद', 'थेरगाथा' और 'थेरीगाथा' में ही मुक्तकों का सुन्दर आकलन हुआ है।

'धमपद' के अन्तर्गत आने वाले मुक्तक उपदेशात्मक श्रेणी में रखें जाते हैं जिनमें बौद्ध-धर्म सम्बन्धी उपदेश संग्रहीत किए गए हैं। ये मुक्तक उपदेशात्मक होते हुए भी पर्याप्त सरसता में भींगे हुए हैं। साधारण बातों को भी बड़े ही प्रभावात्मक ढंग से कहा गया है और उपमा तथा हष्टान्त अलंकार इसमें और भी प्रभावशालिता ला रहे हैं—

सेलो यथा एकघनो वातेन न समीरति । एवं निन्दापसंसासु न समिञ्जन्ति पंडिता ।। ६ ।। यथापि रहदो गंभीरो विष्पसन्नो श्रनाविलो । एवं धम्मानि सुत्वा न विष्पसीदन्ति पंडिता ।। ७ ।। १

साधु की गरिमा, स्थिरता एवं निर्मलता की उपमा इन मुक्तकों में अचल चहानों और गम्मीर कुएड से दी गई है। इसी प्रकार निम्नलिखित मुक्तक में साधारण जीवन से एहीत साधारण उपमा द्वारा कितनी प्रभावात्मकता ला दी है। विद्वानों की मगडली में बैठा हुआ मूर्ख क्योंकर ज्ञान पा सकता है। उसके बीच तो वे ही आनन्द ले सकते हैं जो स्वयं विद्वान हों। मोज्य पदार्थ का स्वाद चम्मच को क्योंकर हो सकता है, वह तो जिह्ना हो को मिलता है—

यावजीवं पि चे बालो पंडितं पियरपासित ।

न सो धम्मं विजानाति दन्बी सूपरसं यथा ।। ५ ।।
राब्दों का चमत्कार भी 'धम्मपद' में कहीं-कहीं मिलता हैं—

यो निन्बनथों बनाधिमुत्तो बनमुत्तो बनमेव धावति ।

तं पुगालमेव पस्तथ मुत्तो बन्धनमेव धावति ॥ ११ ॥
राज्यान कर्ना को स्वीत विजीतमामी साम संस्थानियों बन में मह

श्राशय यह कि जो व्यक्ति निर्वाणगामी बन कर संसाररूपी वन से मुक्त हुश्रा, वह वन को श्रोर प्रवृत्त होता है श्रोर पुनः वही वनमुक्त व्यक्ति संसाररूपी वन की श्रोर प्रवृत्त होता है। प्रस्तुत गाथा में 'वनमुक्त' शब्द के विरोधाभास द्वारा श्रार्थ की चमत्कृति है। थेरगाथा श्रीर थेरीगाथा

बौद्धर्म के निवृत्तिमूलक होने के कारण 'येर' श्रौर 'थेरीगाथा' के श्रन्तर्गत संग्रहीत मुक्तकों के भाव बड़े ही सौम्य, गम्भीर एवं श्रान्तिक संतोष श्रौर शान्ति से पूर्ण हैं। बौद्ध भिद्धुक एवं भिद्धुणियों का एकमात्र लच्च था उच्चावस्था को प्राप्त होना जिसे निर्वाण की स्थिति कहते हैं श्रौर इसके द्वारा जन्म मरण के शाश्वत दुःख से सदैव के लिये मुक्त हो जाना। सुख-दुःख, करुणा श्रौर शोक श्रादि भावों से निर्लित रहने वाले इन भिद्धुक श्रौर

धम्मपदं—राहुल सांक्रत्यायन, त्रानन्द कौशल्यायन, जगदीश कश्यप द्वारा सम्पादित सन् १६३७, 'पंडितवग्गो' पृ० ११ ।

२. धम्मपद-बालवग्गो, पृ० ६।

३. तरहावग्गो, पृ० ४८।

भिन्नुणियों ने श्रपने इन भावों की श्रभिव्यञ्जना जिस रूप में की है उनमें एक श्रोर तो उनके हृदय का निजी श्रास्मप्रकाशन दिखाई पड़ता है जहाँ उनकी निजी भावनाएँ बड़े ही वैयक्तिक रूप में श्रभिव्यंजित हुई हैं—दूसरी श्रोर उनमें बड़े ही वैराग्यमूलक श्रोर उपदेशात्मक भाव भरे हुए हैं। 'येरीगाथा' के श्रन्तर्गत वैयक्तिक हर्ष-शोकमय भावात्मक चित्रों की बहुलता है। यहाँ श्रभिव्यंजना का रूप बड़ा ही गीतिकाव्यमय है श्रोर स्वानुमूति की विवृत्ति भी गीतिकाव्य जैसी ही है। श्रस्तु 'येरीगाथा' के ऐसे स्थल मुक्तक में नहीं श्राते—

कालका भमरवर्ण्यदिसा वेल्लितग्गा मम मुद्धजा श्रहुं। ते जराय साण्वाकसदिसा सञ्चवादि वचनं श्रनञ्जया।। १

'भ्रमरावली' के समान सुचिक्कण काले श्रौर बुँघराले मेरे बाल वृद्धा-वस्था के कारण श्राज सन श्रौर वल्कल के सदृश सफेद हो गये हैं; परि-वर्तन का चक्र श्रम्यथा नहीं जाता, सत्यवादी का यह वचन मिथ्या नहीं।

इसी प्रकार 'थेरीगाथा' में भिन्नु शियों के हृदय का करणाद्रे कन्दन श्रमेक स्थानों पर मिलता है। किन्तु 'थेरीगाथा' के वे स्थल जहाँ उपदेशा-त्मकता भरी पड़ी है, विषयप्रधान हैं श्रीर यहाँ काव्य का रूप बिलकुल मुक्तकों का है। ऐसे मुक्तक उसके 'चत्ताली-निपातों' में संकलित हैं। इनमें बौद्धधर्म विषयक उपदेश दिए गए हैं।

'थरगाथा' के अन्तर्गत ऐसे मुक्तकों का संकलन है जिनको बौद्ध मिद्धुकों ने अपने आराध्यदेव के निमित्त श्रद्धा-निवेदन की मावना से रचा है। इन मुक्तकों को एक विशेष ढंग से सजाया है। पहले तो केवल एक एक पंक्ति के छन्द रखे गए हैं, फिर क्रम से दो-दो, तीन-तीन पंक्तियों के छन्द रखे हैं। इन मुक्तकों में भाव बड़े गूढ़ एवं वैराग्यपूर्ण हैं। इस वैराग्य भावना के साथ साथ प्रकृति चित्रों को लेकर भी वर्णन मिलते हैं। स्त्रियों के प्रति वैराग्य के भाव तो अधिकांश मुक्तकों में मिलते हैं—

श्रलंकता सुवसना मालिनी चन्दनुस्सदा। मज्भे महापये नारी तुरिये नज्चित नष्टकी ॥ २६७॥ पिन्डिकाय पविट्ठाहं गज्छुन्तो नं उदिक्खिसं। श्रलंकतं सुवसनं सुज्चपासं व श्रोड्डिते॥ २६८॥

१. थेरीगाथा वीसतिनिपातो, पृ० २३।

ततो में मनसीकारो योनिसो उदपज्जया। श्रादीनवो पातुरहू, निव्वदा समतिट्ठत।। २६६।। ततो चित्तं विमुन्चि में, पस्स धम्मसुधम्मतं। तिस्सो विज्जा श्रुनुप्पत्ता,कतं बुद्धस्स सासनित।। २७०॥ ध

यहाँ पर सुन्दरी स्त्री को नाचते हुए देख कर किसी भित्तुक के हृदय में कैसे वैराग्य की भावना जाग्रत हुई, उसका वर्णन किन कर रहा है।

कहीं-कहीं एकाकीपन की कामना में भित्तुक कह उठता है, "ऐसा दिन कब आवेगा जब मैं पर्वत की कन्दरा में विहार कलँगा और कब मैं इस संसार को असार लप में देखूँगा।"

' कदा नु हं पञ्चतकन्दरासु एकाकियो अद्दुतियो विहरिस्सं। अनिचतो सञ्चमवं विपस्सं, तं में इदं तं नु कदा भविस्सति।।१०६१।। 'धरगाथा' के मुक्तकों की अपेचा 'धरीगाथा' के मुक्तक अधिक सरसता लिये हुए हैं। जीवन के यथार्थ चित्र, वेदना एवं बौद्धधर्म के प्रभाव का चित्रण इन भिन्नुणियोंने मार्मिकता के साथ किया है।

वैदिक काल के नीति श्रीर उपदेशात्मक मुक्तकों से एक पग श्रागे बढ़े हुए मुक्तक पालि भाषा में दिखाई पड़े। शुनःशेफ की कथा के बीच में श्राने के कारण वहाँ उनका स्वरूप इतना स्वतन्त्र नहीं जितना यहाँ पर है। दूसरे, कल्पना का चेत्र यहाँ पर श्राकर कहीं श्रधिक सीमा को श्रपने में समेटे हुए है। 'थेरीगाथा' के विविध पच्चों पर दृष्टिपात करने वाले मुक्तक इसके साची हैं। साथ ही सरसता इनमें श्रिधक दिखाई पड़ी। इस प्रकार एक श्रोर जहाँ उपदेशात्मक मुक्तक रचे गए, वहाँ रसपूर्ण मुक्तक भी पालि में मिलते हैं। प्राकृत के मुक्तक

यों तो वैदिक काल से ही मुक्तक रचना की परम्परा चली श्राती है श्रीर श्रागे बढ़ें तो 'रामायण' श्रीर 'महाभारत' में भी नीति, उपदेशात्मक मुक्तकों का गुम्फन मिलता है ; किन्तु मुक्तक शब्द की व्याख्या जिस अर्थ में श्रानन्द-वर्द्धन जैसे श्रालाचक ने की, उसके श्रानुरूप मुक्तकों की रचना का प्रथम श्रेय संकृत को न मिलकर प्राकृत भाषा को ही मिलता है। लोकभाषा को जब प्रकृत रूप में समृद्ध किया गया, तब प्राकृत-काल श्राया श्रीर इसमें ऐसी प्रकृत एवं सहज रचनाएँ प्रस्तुत हुई जिनसे हमारा परवर्ती संस्कृत-साहित्य

१. थेरगाथा, चतुवकनिपातो, पृ० ४६।

२. थेरगाथा, पंचासनिपातो, पृ० १११।

स्रवश्य प्रभावित हुन्ना। यह प्रभाव मुक्तक के च्लेत्र में स्पष्ट रूप से दर्शनीय है।

'हाल' की 'गाथासप्तराती'

मक्तक की बिल्कल नवीन परम्परा का आरम्भ वास्तव में देखा जाय तो लोक-भाषा प्राकृत से ही हुआ और इसी भाषा के मुक्तकों की परम्परा पर ही गोवर्द्धनाचार्य, ग्रमरुक श्रीर भर्तृहरि जैसे कवियों ने मुक्तक रचना की। पाकत के इन मक्तक रचयिता श्रों के नाम श्रज्ञात हैं, किन्तु उनका संग्रह राजा सातवाहन 'हाल' ने किया जो 'गाथासमशती' (गाहा सत्तमई) के नाम से प्रसिद्ध है। अपने संग्रहीत रूप में इस 'सप्तशाती' के मुक्तक लोक-भाषा में अवश्य निर्मित हुए हैं, किन्तु वे बिल्कुल लोक की ही वस्त हों ऐसा नहीं प्रतीत होता । इन मुक्तकों की भाषा महाराष्ट्री प्राक्कत है ऋौर कवियों ने इनमें जिन कोमल वर्णों का प्रयोग किया है उनसे तो इनके गेय होने का श्रवश्य श्राभास मिलता है। बहुत सम्भव है इनका गान उस समय होता रहा हो, किन्तु इन प्राकृत के मुक्तकों को हम लोकगीत भी नहीं कह सकते। यह निश्चित ही है कि जैसी भागाभिन्यंजना इन मुक्तकों में हुई है उस पर लोकगीतों की छाया स्पष्ट रूप से पड़ी है, किन्तु इनमें लोकगीतों का अक्रुतिम . रूप कदापि नहीं मिलता। ये गीत कलात्मकता को भी लिए हुए हैं जिससे भावाभिन्यंजना में कवि की सचेत मनोवृत्ति का पूरा-पूरा श्राभास मिल जाता है। इसमें भाव जन-जीवन की एक अपूर्व भाँकी को लिये हुए अवस्य हैं, जहाँ ग्राम्य-जीवन अपने प्राकृत रूप में है-पानी भरती हुई सुन्दरियाँ, चक्की पीसती हुई युवतियाँ, धान काटती हुई कुषक बालाएँ, तथा उनकी प्रेममयी भावनात्रों का दश्य इनके रचयितात्रों के समच मानों भूला करता था श्रीर यही कारण है बाह्य अभिव्यंजना में ये मुक्तक बड़े ही सरस और सजीव हर हैं। साथ ही गाईस्थ्य वातावरण से पूर्ण प्रेम स्त्रीर विरह के भाव बंदे ही सुन्दर दृश्यों की कल्पना द्वारा सामने लाए गए हैं। वर्षाऋतु का श्रागमन एवं ग्राम युवतियों का विरह एक लोकप्रिय विषय है जिसे जनगीतियों में अधिक स्थान मिला है। ऐसे भावों से 'सप्तशती' भरी हुई है। 'धान का खेत पीला होता जा रहा है, वैसे ही खेत की रचा करने वाली (गोपी) प्रिय-तम के न पहुँचने से विरह में पीली होती जा रही हैं :-

दिश्रहे दिश्रहे सुसई संकेश्रश्रमंगविड्दश्रा संका। श्रावरहुरोगश्रमुही कलभेग समं कलभगोवी॥ ६१॥ र

१. गाथासमश्रती—'हाल', कान्यमाला, शतक ७ ।

यहाँ पर धान के खेत की उपमा बहुत सुन्दर है। कहीं मृग-मृगी के जोड़ों की चेष्टाश्चों का सुन्दर चित्रण किन ने किया है— बिधक जब देखता है कि एक की रत्ता के लिये दूसरा प्राणों की श्राहुति देने के लिये वारी-वारी से लद्द्य के सामने श्रा खड़ा हो रहा है, तब वह धनुष श्रीर प्रत्यन्चा यों ही खुली हुई धर देता है।

एक्कक्कमपरिरक्खणपहारसंमुहे कुरंगमिहुण्मि । वाहेण् मण्णुविश्रलन्तवाहधोश्रं धणुं मुक्कम् ॥ १ ॥ ९

जनगीतियों में सास और बहू के भगड़े का विषय भी बहुत लिया गया है और यहाँ भी इसी भाव से भरे मुक्तकों का अभाव नहीं:—

गग्रबहुवेहव्वग्ररो पुत्तो में एक्ककरडविणिवाई। तह सोह्वाई पुलइश्रो जह करडवरराडग्रं वहह ॥ ३०॥ ९

'मेरा लड़का एक ही बाण से हथिनियों को विधवा कर देंता था किन्तु अब स्त्री के प्रति आसक्त होने के कारण समर्थ नहीं हो पाता।' सास ऐसे वचन बहू से कहती है।

नीति श्रौर दुर्जन-निन्दा के मुक्तक भी 'गाथा सप्तशती' में मिलते हैं। प्राकृतिक दृश्य, नीति की गम्भीरता श्रौर साथ ही साथ कान्य का सौष्ठव यहाँ पर श्रनुपम है:—

चोराणं कामुआणं अ पामरपिह आणं कुक्कु हो वश्र हा रे रमह वहह वाहयह एत्य ताणुआश्रए रश्रणी ।। ६८ ।। रे कुक्कुट कहता है कि अरे यहाँ देखो, रात्रि, दुवली या चीण हो रही है। दुम आनन्द लो, बहो और बहाओ । उसका यह शब्द चोरों, कामुकों, पामरों और पिथकों सबको एक ही साथ सुनाई पड़ रहा है और प्रेरणा देता है। श्लेष का चमत्कार यहाँ दर्शनीय है। ध्विन का सौन्दर्य भी यत्र तत्र देखने को मिलता हैं, जब किव साधारण रूप में दुर्जन-निन्दा के बहाने बहरों और अन्धों की प्रशंसा करता है:—

धरणा बहिरा अन्धा ते विचय जीश्रन्ति मासुसे लोए। या मुस्मन्ति पिमुस्मवअसं खलासं ऋदि स् पेक्खन्ति॥ ६५॥ ^४ धन्य वे बहरे और अन्धे हैं जो दुर्जनों को बिना देखे और बिना उनकी कर्कस वासी मुने जीते हैं।

शतक ७, १.

२. शतक ७, ३०.

रे. गाथा, शतक ७.

४. शतक ७.

नीति की बात का सुन्दर उदाहरण भी यहाँ मिलता है :— छुज्जइ पहुस्स लिलिग्रं पिश्राइ माणी खमा समत्थस्स ।

जाणन्तस्त स्त्र भिणिश्रं मोणं च श्रश्राणमाणस्त ॥ ४३ ॥ १ प्रभु का लिलत व्यवहार श्रच्छा लगता है, चारशीला प्रिया का रूटना श्रच्छा लगता है और समर्थ व्यक्ति का चमा करना श्रच्छा लगता है, जान-कार का बोलना श्रौर मूर्ख का मौन भला लगता है।

'गाथासप्तशती' में मुक्तकों की संख्या श्रल्प नहीं। स्वयं हाल ने कहा है:—

> सत्त सताई कइवच्छलेगा कोडीश्र मज्मश्रारिम । हालेगा विरहन्त्राइं सालंकारागां गहागाम् ॥ ३॥ १

अर्थात् किववत्सल हाल ने एक कराड़ अलंकारयुक्त गाथाओं में से सात सौ गाथाएँ संप्रहीत की। इससे यह अनुमान लगाया जा सकता है कि कितने पूर्व प्राकृत में मुक्तकों की रचना कितने उत्कर्ष पर पहुँच चुकी थी। इस 'गाथा' के मुक्तकों की प्रशासा संस्कृत के आचायों ने की और अपने काव्य-शास्त्र में 'रस' के उदाहरण के रूप में इनको उद्धृत किया। मम्मट के 'काव्य-प्रकाश' में ही नहीं, भोजदेव के 'सरस्वती-कंटाभरण' में भी इसके अनेक श्लोक उद्धृत किए हुए मिलते हैं। अस्तु 'गाथा' में उच्च काव्यत्व है, यह सन्देह की बात नहीं रह जाती।

प्रस्तुत 'सप्तशती' में मुक्तक 'गाथा' छुन्द में विरचित हैं जिसकी विशेपता कि ने पहले ही बताई है। यही 'गाथा' छुन्द श्रागे चलकर श्रपभंश
में 'दूहा' श्रीर हिन्दी में 'दोहा' बन गया। प्राकृत के इन मुक्तकों की सबसे
बड़ी विशेषता है उनका ऐहिकतापरक होना। शृङ्कार-रस को प्रधानता देने
के ही कारण इसका स्वरूप धार्मिकतामूलक मुक्तकों की श्रपेखा भिन्न हो
गया है। यहीं से लौकिक मुक्तकों की सुद्ध परम्परा का उद्भव होता है श्रीर
कालान्तर से हिन्दी में भी इसी धारा का प्रवाह तीव्र वेग के साथ 'रीतिकाल'
में बहा। प्राकृत के मुक्तकों का महत्व कई दृष्टियों से है। एक तो इनका
प्रभाव संस्कृत के मुक्तकों पर पड़ा, जिससे प्रेरित होकर गोवर्द्धनाचार्य ने
श्रपनी 'श्रावास्तराती' रची। दूसरे, श्रपभंश के मुक्तकों पर तो इसका
समुचित रूप से प्रभाव पड़ा ही। इसके पश्चात् हिन्दी में भी उसी की धारा
बह निकली श्रीर बिहारी की सतसई के रूप में पुनः 'गाथा' श्रीर 'श्रार्या-

१. शतक ३. २. शतक १.

सप्तश्ती' का आकार खड़ा कर दिया गया। 'रीतिकालीन' मुक्तकों के अध्य-यन में इस प्रकार 'गाथासप्तश्ति' का बहुत महत्व है। 'गाथासप्तश्ति' के मुक्तक जिस रूप में हमारे समन्न प्रस्तुत हुए हैं उनमें अपनी मौलिकता की विशेषता है। यह मौलिकता उस भाषा के सौन्दर्यपूर्ण चयन में भी है, जिसमें इसका 'गाथा' छन्द इतने अनुपम ढंग से ढल सका है। यही कारण है 'आर्या' के रचियता ने मुक्त कंट से स्वीकार किया है:—

> वाणी प्राकृतसमुचितरसा बलेनैवसंस्कृति नीता । निम्नानुकपनीराकलिन्दकन्येव गगनतलम् ॥ ५२ ॥ १

श्रर्थात् वाणी का यह स्वभाव है कि वह प्राकृत काव्यों में ही सरसता को प्राप्त होती है श्रीर मैं उसे बलात्कार से 'संस्कृत' कर रहा हूँ। उल्टी गंगा बहाने का ही प्रयत्न कर रहा हूँ।

विषय की दृष्टि से भी 'गाथा' का महत्व कम नहीं। जनजीवन के जितने अप्रिक्त निकट इसके मुक्तक पहुँच सके, उतने निकट संस्कृत-काल के मुक्तक नहीं। जितने सहज भावों की ग्राभिव्यक्ति इनमें हुई है ग्रौर जितनी भावो- तेजकता में ये पगे हुए हैं, उतने ग्रन्थ भाषा के मुक्तक कम ही पाए जाते हैं। पालि भाषा में मुक्तकों को उनकी ग्रामुष्मिकता इतना ग्राधिक दबा रही है कि उनमें सहज उद्गार नहीं दिखाई पड़ता, किन्तु प्राकृत मुक्तकों में यह ग्रामुष्मिकता की चिन्ता नहीं। यहाँ यदि एक ग्रोर प्रेम का वर्णन है तो कल्पना की उन्मुक्त उड़ान भी है ग्रौर यदि प्रकृति का चित्रण है तो भावना बड़ी सौन्दर्यभयी है। उदीपन की भावना इन चित्रों में प्रमुख है, श्रतः भावोत्ते- जकता यहाँ बहुत मिलती है। जीवन का यथार्थ चित्रण तो यहाँ भरा ही हुन्ना है।

प्राकृत के मुक्तकों पर बाह्य प्रभाव

'गायासप्तशती' में ऐहिकतापरक मुक्तकों का प्रण्यन शृंगार की जिस आधार भूमिपर हुआ है वह आती हुई प्राचीन ऐहिकतापरक घारा से बहुत ही अंशों में भिन्न है। इस पर निश्चय ही बाह्य संसगों का प्रभाव पड़ा जो बिद्वानों के अनुसार 'आभीर' जाति के लोगों का दिखाई पड़ता है। आभीरों का संसग् भारतीयों से इसी प्राकृत काल से आरम्भ होने लगा था। इनकी माषा से हमारी प्राकृत तो प्रभावित हुई ही, साथ ही भावों का भी: प्रभाव प्राकृत रचनाओं पर पड़ा। 'आभीरों' की अपनी भिन्न उपासना-पद्धति

१. आर्थाससशती, गोवर्द्धनाचार्य, पृष्ठ २६ ।

थी, जिसके साथ मिलकर हमारा भागवत-धर्म एक दूसरी श्रोर ही मुझ गया। उसी प्रकार गोप-गोपिकाश्रों की शृंगारिक भावनाश्रों का प्रचार इन श्राभीरों के लोकगीतों में श्रत्यधिक मात्रा में निश्चय ही रहा होगा; क्योंकि 'हाल' की 'सप्तश्राती' में ऐसे श्रनेक मुक्तक मिलते हैं, जिनमें श्रहिर-श्रहिरिनों की शृंगारिक चेष्टाश्रों का सुन्दर वर्णन किया गया है। श्रतएव बहुत से विद्वानों ने प्राकृत के मुक्तकों की इस नवीन धारा में बहती हुई ऐहिकतापरक प्रवृत्ति को श्राभीरों का प्रभाव माना है। मुक्तकों के विकास में इसकी चर्चा इसलिये आवश्यक हो जाती है कि यहीं से उसकी एक कारा (ऐहिकतापरक) मोझ लेती है श्रोर श्रागे चलकर श्रपभंश काल में इसी प्रवृत्ति को इस प्रमुख रूप से मुक्तकों में श्रन्तानिहित पाते हैं। परवर्ती संस्कृत काल के मुक्तक

सस्कृत में मुक्तकों की स्पष्ट दो घाराएँ समानान्तर बहती हुई चली श्राती हैं। श्रभी तक प्राकृत काल में इहलोकपरक मुक्तकों की ही रचना को श्रिष्ठ श्रेय मिला; किन्तु वैदिक काल की श्रामु िमकतापरक मुक्तकों की घारा बौद्ध श्रन्थों से होती हुई पुनः संस्कृत काल में श्राकर ही प्रबल रूप में बहती हुई दिखाई पड़ी। इस काल में मुक्तक का भाव एवं विधान दोनों ही दृष्टि से परिकार भी हुआ श्रोर श्रमक जैसे मुक्तक रचियता हुए, जिनकी प्रशंसा मुक्त कपट से लच्चाकारों ने की। वस्तुतः संस्कृत में मुक्तक रचना ही श्रधिक परिमाण में हुई। यही कारण है, मुक्तक कान्य परवर्ती सभी भाषाश्रों में संस्कृत से प्रभावित भी हुआ। हिन्दी का 'रीतिकाल' मुक्तकों का काल है, जिसमें कियों को मूल प्रेरणा यहीं से मिली।

संस्कृत में ऐहिकतापरक मुक्तकों का प्रथम संग्रह 'श्कुलारितलक' मिलता है, जिसके रचयिता कालिदास कहे गए हैं। प्रस्तुत ग्रन्थ में श्रुक्लार-रस के भावात्मक एवं चित्रात्मक दोनों ही प्रकार के मुक्तकों की सुन्दर रचना हुई है। भर्तुहरि

कालिदास ने श्रंगारिक मुक्तकों की रचना की, किन्तु मर्नुहिर ने इस चेत्र में आकर वैराग्य और नीति के भी मुक्तक रचे। इनके 'शुङ्कार', 'नीति' और 'वैराग्य-शतक' किन के अनुभव की गहनता के द्योतक हैं। प्रत्येक 'शतक' सी श्लोकों में समाप्त हुआ है। 'श्रंगार-शतक' का आरम्भ स्त्री के

र. हिन्दी साहित्य की भूमिका, आचार्य हजारी प्रसाद क्रिवेदी, पृ. ११४.

सौन्दर्य-वर्णन से होता है। क्रमशः किन प्रेम का निश्लेषण करता हुआ शत-कान्त में एक दूसरी निचारधारा में बहने लगता है। वह ज्ञान द्वारा इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि सौन्दर्य अस्थिर है और स्त्री का प्रेम मनुष्य को सांसारिकता में डालकर निरन्तर दुःख प्रदान करने के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं करता। 'सच्चा सुख वैराग्य में ही है।' यह भावना जब अन्त में बद्धमूल हो जाती है, तब उसके मुक्तक बड़े ही वैराग्यपूर्ण हो जाते हैं। अस्तु, श्रृङ्कार रस से प्रारम्भ हुआ यह शतक शान्त रस के मुक्तकों से समाप्त होता है। 'नीतिशतक' में भी सौ श्लोक हैं। इसमें छन्दगत वैशिष्ट्य मिलता है और इनका स्वरूप हतना लोकप्रिय हो गया कि परवर्ती किन्यों ने इनसे प्रेरणा ली। 'वैराग्य शतक' में मानवजीवन की ज्ञ्यमंगुरता को दिखाने का प्रयत्न किया है और इसमें संग्रहीत मुक्तक वैराग्यमय भागों से परिपूर्ण हैं।

भर्तृहरि के मुक्तकों की रचना मुख्यतः 'शार्दूलविक्रीहित' छन्द में हुई है। अन्य छन्दों में 'शिखरिखी', 'अनुष्टुप', 'वसन्ततिलका' और 'सम्धरा' मुख्य हैं। भावाभिव्यंजना की पूर्णता एवं अनुकृत रस-परिपाक की दृष्टि से इनके मुक्तक सुन्दर हैं। असरक

अमरक के मुक्तकों की प्रशंसा में आनन्दवर्द्धन ने जो शब्द कहे, उसमें मुक्तक की परिभाषा भी बन गई। उनके कथनानुसार अमरक के एक-एक मुक्तक में इतना रस समायोजित हुआ है, जितना एक-एक प्रबन्धकाव्य में प्राप्त होता है। अर्थात् उन्होंने 'गागर में सागर' मरने की उक्ति को अपने मुक्तकों में सार्थक कर दिखाया। इनका शतक 'श्रुङ्कारशतक' के नाम से मिसद है। माधुर्य एवं प्रसाद गुण से भरे हुए इनके मुक्तकों में बाह्य शब्दा- उम्बर नहीं, अपित आम्यन्तर रस-परिपाक पूर्ण रूप में वर्तमान है। शृङ्कार की जितनी भी अवस्थाएँ सम्भाव्य हैं, उन सभी का सुन्दर चित्रण इनके अल्पकाय मुक्तकों में मिलता है। शृंगार के मीतर जितनी सुन्दर भावाभिव्यंजना हो सकती है, वह अमरक ने इन मुक्तकों में कर दिखाई है। मर्नृहरि ने प्रेम की सर्वसाधारण विशेषताओं को अभिव्यंजित किया और अमरक ने प्रेमी और प्रिय की उन सभी छोटी से छोटी अवस्थाओं का चित्रण किया, जिसकी गणना नायिकाभेद के अन्तर्गत होती है। इस प्रेम-भाव के अतिरिक्त अन्य किसी भी भाव को इनके शतक में स्थान नहीं मिला है। शार्दूलविक्रीड़ित

१. ध्वन्यालोक-ग्रानन्दवर्द्धन-उद्यात ३ ।

छुन्दों में इनके मुक्तक होते हुए भी समास की क्लिप्टता से दूर हैं। कहीं कहीं भाव बड़े ही सहज श्रीर जनजीवन के निकट हैं—

> दंपत्योर्निशि जल्पतोर्यहशुकेनाकर्णितं यद्वच स्तत्प्रातर्गुरु संनिधौ निगदतः श्रुत्वेव तारं वधृः। कर्णालिम्बितपद्मरागशकलं विन्यस्य चञ्चवाः पुरो

> > बीडार्ता प्रकरोति दाडिमफलव्याजेन वाग्बन्धनम् ॥१६॥ *

रात्रि के समय सुनी हुई (नायक-नायिका की) बातों को जब प्रात:-काल शुक बड़ों के समल दोहराने लगा, तब लज्जावश युवती अपने कानों के लाल को बिम्बाफल के बहाने उसकी चोंच में देने लगी, जिससे वह बोलना बन्द कर दे।

यहाँ पर किव के भाव श्रीर श्रिभिन्यिक्त की शैली बिल्कुल 'गाथा सस-शती' के घरेलू जीवन से प्रेरित मुक्तकों से मिलती है। संयोग श्रीर वियोग दोनों ही प्रकार के मुक्तकों में श्रमस्क की प्रतिभा दर्शनीय है। वियोग के मुक्तक श्रिपेचाकृत बड़े ही मर्मस्पर्शी हैं—

प्रासादे सा दिशि विशि च सा पृष्ठतः सा पुरः सा
पर्यके सा पथि पथि च सा तिद्वयोगातुरस्य।
हंहो चेतः प्रकृतिरपरा नास्ति मे कापि सा सा
सा सा सा सा जगित सकते को यमद्वैतवादः ॥१०२॥

वियोग की अनुभूति में वियोगी इस प्रकार विह्नल है कि वह अपनी प्रिय-तमा को सर्वत्र देखता है। प्रासाद पर, प्रत्येक दिशाश्रों में, पीछे,-आगे, शैय्या पर, प्रत्येक रास्ते पर। वियोग में कैसी विचित्रता है कि सम्पूर्ण जगत् में वही वही अकेली सर्वत्र दिखाई देती है—उसके श्रतिरिक्त मेरे लिये कोई है ही नहीं।

प्रस्तुत श्लोक में प्रेम की अति उच्च अवस्था का दिग्दर्शन किन ने कराया है।

गोवर्द्धनाचार्य की आर्या सप्तशती

शृङ्गार-रस के मुक्तकों में श्रमरक के समान किव संस्कृत में दुर्लभ है। इनके पश्चात् विल्हण के 'चौर पंचाशिका' में शृङ्गार-रस के मुक्तकों की छटा देखने को मिलती है। किन्तु श्रमुमूति श्रीर कला में वह सुन्दर

१. श्रमस्कशतकम्, काव्यमाला १८, पृ० १८।

२. अ्रमदकशतकम् , काव्यमाला १८, पृ० ६६ ।

सिमअण यहाँ नहीं, जो अमरक में मिलता है। प्राकृत की 'गाथा सप्तशती' से प्रेरित होकर जब गोवर्द्धन ने 'श्रायांसप्तश्वती' की रचना की, तब मुक्तकों का बिल्कुल वही रूप हमें दिखाई पड़ा, जो 'गाथा' में हम देख चुके हैं। विकास को दृष्टि से 'श्रायां' में कोई मौलिकता नहीं, श्रतएव उसका महत्व केवल इतना ही है कि इसमें किव ने 'गाथा' छन्द के स्थान पर संस्कृत के 'श्रायां' छन्द में इन शृङ्कारिक मुक्तकों की रचना की है, किन्तु शृंगारिक मावनाएँ 'गाथा' छन्द में ढल कर जितनी सुन्दर श्रीर सहज हैं, उतना श्राकर्षण 'श्रायां' छन्द में किव नहीं ला पाया है। वह श्रामीण एवं गाईस्थ्य वातावरण, जो 'गाथा सप्तशती' में सर्वत्र व्याप्त है, वह यहाँ विल्कुल उसी रूप में नहीं मिलता। कहीं-कहीं तो किव ने गाथा सप्तशती के ही मावों को लेकर मुक्तकों की रचना की है। परन्तु इसको स्वीकार करते हुए भी गोवर्द्धन ने श्रपने मुक्तकों की स्वयं प्रशंसा भी की है। यह प्रशंसा मुक्तकों के सौन्दर्थ श्रीर उनकी निजी मौलिकता को देखते हुए बहुत से स्थानों पर उपयुक्त प्रतीत होती है:—

सा सर्व्वथैव रक्ता रागं गुक्के व न तु मुखे वहति । वचनपटोस्तव रागः केवलमास्ये शुकस्येव ॥ ६५०॥ १

'नायक के प्रति पूर्णतया श्रनुरक्त नायिका श्रपने श्रनुराग को श्रपने मुख से प्रकट नहीं करती। श्रस्तु, वह उस गुझाफल के सदृश है, जो मुख के श्रति-रिक्त सर्वोङ्ग लाल रंग की है। उसके विपरीत दूसरी श्रोर बोलने में चतुर नायक है, जो श्रपने मुख से श्रपने प्रेम को श्रमिव्यक्त करता है। श्रतः वह उस शुक के समान है, जो श्रपने मुख से ही रक्त वर्ण का है।'

'श्रार्या' में श्लोकों की रचना का एक विशेष कम है, जिसमें स्वर श्रौर व्यंजनों के कम पर श्रार्याएँ विरचित हैं। यह कम 'गाथा' में नहीं मिलता। नीति श्रौर उपदेशात्मक मुक्तक

ऐहिकतापरक मुक्तकों में एक श्रोर तो शृङ्गारिक मुक्तकों की धारा संस्कृत में बही श्रोर दूसरी श्रोर नीति श्रोर उपदेशात्मक मुक्तक भी निर्मित हुए।

मसुग्पदरीतिगतयः सज्जनहृदयाभिसारिकाः सुरसाः ।
 मदनाद्वयोपनिषदो विश्वदा गोवर्द्धनस्यार्थाः ॥ ५१ ॥

[—] स्रार्यासप्तराती, पृ. २६।

२. त्रार्यासस्तराती-गोवर्द्धनाचार्य, १६३१, विद्यापति प्रेस, लहरियासराय । पृ०, ३१०।

किन्तु ऐसे मुक्तकों का श्रिधिकांशतः संग्रह ही मिलता है श्रौर उनको संग्रहकर्ता के नाम से प्रसिद्ध भी कर दिया गया है। ऐसे मुक्तकों में 'राजनीतिसमुच्चय' 'चाणक्यनीति' श्रादि हैं, किन्तु इनमें काव्यगत सौन्दर्य का श्रभाव है।

इसी प्रकार भोजराज का संग्रह भी उपलब्ध होता है; किन्तु यहाँ मानव जीवन के सभी पन्नों पर दृष्टिपात करनेवाले मुक्तक संग्रहीत हैं श्रीर इन्द्रवज्ञा, वसन्तित्वका, शार्दू विक्रीड़ित श्रादि छुन्दों का सुन्दर प्रयोग यहाँ देखने योग्य है। भोजराज के उपरान्त वरिंच के संग्रह 'नीतिरन्न', 'नीतिप्रदीप' श्रादि मिलते हैं श्रीर मम्मट के श्रन्योक्तिमूलक मुक्तकों में श्रन्योक्ति-पद्धति पर नीति की वातों को कहने की प्रणाली नवीन ही दिखाई पड़ती है। इनके पश्चात् भी श्रनेक कि हुए, जिन्होंने नीति श्रीर उपदेश की वातों को श्रपने मुक्तकों में स्थान दिया, जिनमें शान्तिदेव, च्लेमेन्द्र श्रादि प्रसिद्ध हैं। संस्कृत मुक्तकों की श्रामुष्मिकतापरक धारा

श्रामुध्मिकतापरक मुक्तकों की घारा का उद्भव वेदों से ही है। इसमें ईश्वरोपासना में स्तुति एवं प्रार्थना के भाव मुख्यतः श्रमिब्यंजित हुए हैं। उपासना के भेद से इन स्तुतियों के रूप विभिन्नता लिए हुए श्रादिकाल से चले श्राते हैं। ऐसे मुक्तकों को संस्कृत में 'स्तोत्र' के नाम से श्रमिहित किया गया है। 'वेदों' के पश्चात् बौद्ध साहित्य में स्तोत्रों की रचना श्रिषक हुई श्रीर इन स्तोत्रों में सबसे श्रिषक स्तोत्र तारा या शक्ति की स्तुति में निर्मित हुए। तत्पश्चात् 'रामायण' श्रीर 'महाभारत' में 'स्तोत्र' निर्मित हुए श्रौर पुनः ईसवी सन् के पश्चात् ऐसे मुक्तकों की रचना लौकिक संस्कृत में भी प्रारम्भ हुई। श्रामुध्मिकता की भावना से पूर्ण स्तोत्रों की रचना सर्वप्रथम कि बाण ने श्रपने चएडीशतक में की। इसमें सौ श्लोकों में शिवप्रिया पार्वती का गुणगान कि ने किया है। उनके महिषासुर वध की प्रशंसा में ही श्रिकांश श्लोक रचे गए हैं। कि विश्वकल्याण की भावना से प्रेरित होकर श्रपनी श्रिषिष्ठात्री से भक्तों एवं उपासकों पर दया-दृष्टि हालने के लिये प्रार्थना भी करता है।

बाया के पश्चात् मयूर का 'सूर्यशतक' रचा गया। इसमें किन सौ शलोकों में सूर्य की स्तुति कर रहा है। इन मुक्तकों में अनुप्रास, यमक, श्लेष आदि अलंकारों की सुन्दर छटा देखने को मिलती है। साथ ही शब्दों और उनकी ध्वनि का सुन्दर सामंजस्य भी यहीं पर उपलब्ध होता है। किन ने शब्दध्वनि का कौशल अपने इस स्तोत्र में प्रदर्शित किया है।

बागा के पश्चात् मातंगदिवाकर, हर्ष, श्रानन्दवर्द्धन श्रादि श्रनेक कवि

हुए, जिन्होंने स्तोत्र की धारा को आगे प्रवाहित किया और पुष्पदन्त के 'शिव-महिम्मस्तोत्र' में तो स्तोत्र साहित्य अपने सुन्दर रूप में प्रस्तुत हुआ। इसमें शिखरिणी छन्द में त्रयी, सांख्य और वैष्णुव भक्ति की भावनाएँ अभिव्यक्त हुई हैं। आव्यक्ष्विन का मुक्तकों में जैसा विधान 'सूर्यशतक' में हुआ, उससे एक पग आगे बढ़ा हुआ शब्दक्ष्विन का कौशल इनके मुक्तकों में प्रस्तुत किया गया। उनका यह श्लोक प्रसिद्ध है—

> श्रमितगिरिसमं स्यात्कज्जलं सिन्धुपात्रे सुरतस्वरशाखा लेखनी पत्रमुवीं।

लिखति यदि गृहीत्वा शारदा सर्वकालं

तदपि तव गुणानामीश पारं न याति ॥ ३२॥ १

'समुद्ररूपी दवात में काले पहाड़ के समान कज्जल की स्याही बनाई जाय—कल्पवृत्त की शाखा लेखनी का कार्य करे, यह विशाल भूतल कागज के रूप में हो और सरस्वती स्वयं सदा आपके गुणानुवाद को इस सामग्री से लिखे, तो भी है भगवान शंकर, वह आपके गुणों के पार नहीं जा सकती।'

अपभ्रंश काल और मुक्तक

प्राकृत-काल से ही आमीर और हूणों के संसर्ग में आने पर देश-भाषा में कुछ ऐसी विशेषताएँ आने लगी, जिससे प्राकृत में स्वर एवं उच्चारण में बीर-धीर परिवर्तन आने लगे। यह परिवर्तन विदेशियों के संसर्ग और विशेष कर आभीरों का ही प्रभाव था, जिससे लोकभाषा ने एक निश्चित रूप ग्रहण कर लिया। यह परिवर्तन ईसा के लगभग तीसरी शताब्दी से ही होने आरम्भ हो गए थे और वैयाकरणों ने अपनी साहित्यक प्राकृत से इसे अलग करने के लिये अपभंश नाम भी दे दिया था। कमशः इस लोकभाषा का प्रचलन आमीरों की विजय के साथ-साथ सिंध, उत्तरी पंजाब से लेकर गुजरात और राजपूताने तक हो गया। अन्त में जब आमीरों के हाथ शासन की बागड़ीर आ गई तो इस भाषा को राजभाषा का पद भी प्राप्त हो गया। लगभग छुठी शताब्दी से ही इस भाषा में भी अपना साहित्य सजन हुआ और जैसे-जैसे आमीरों की राज्य सीमा बढ़ती गई, उसके साथ-साथ अपभंश सम्पूर्ण उत्तर भारत, पश्चिम में सिंध, पूर्व में मगध और दिल्ला में सौराष्ट्र तक फैल गई। नवीं और दसवीं शताब्दी में इस भाषा का अपना साहित्य बृहद रूप में

१. शिवमहिम्नस्तीत्र-पुष्पदन्त, १६०६, पृ० ६ ।

प्रस्तुत हुआ। उसमें मुक्तकों की अत्यधिक रचना हुई और इन मुक्तकों की ऐहिकतापरक धारा पर आभीरों का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्ष्ति हुआ। प्राकृत के पश्चात् इसी काल में आकर पुनः काव्य के इस रूप में सहज भावना के अनुरूप सहज अभिव्यंजना दिखाई पंड़ी। यह अपभंश काव्य प्रधानतः दो धाराओं में होता हुआ आगे बढ़ा, जिसमें एक धारा तो सिद्धों की, दूसरी जैनियों के काव्य की धारा है। सिद्धों ने 'आद्धमागधी' अपभंश में मुक्तक रचना की, तो जैनियों ने 'नागर' अपभंश का प्रयोग किया। इस प्रकार अपभंशकाल में मुक्तक की दो धाराएँ समानान्तर रूप से बहती चली गईं और हिन्दी में मुक्तकों के स्वरूप निर्धारण में इन दोनों धाराओं का बहुत हाथ रहा।

ईसा की प्रथम शताब्दी में ही बौद्धधर्म दो शाखात्रों में विभक्त हो गया, जिसमें एक महायान श्रोर दूसरी हीनयान कहलाई। श्रभी तक बौद्धधर्म के मतावलम्बियों ने जिस भाषा में तथागत के धार्मिक उपदेशों को सुरिच्चित रखा, वह थीपालि। किन्तु श्रागे चलकर महायान, महायान से मन्त्रयान श्रोर मन्त्रयान से वज्रयान के रूप में बौद्ध धर्म का विकृत रूप दिखाई पड़ा। क्रमशः जब श्राठवीं शताब्दी में तन्त्र-मन्त्रादि की भाँ ति महायान सम्प्रदाय में विकृति श्रा गई, तब वह मन्त्रयान बना श्रोर इसी मन्त्रयान में जब पुनः 'मद्य-मैथुन' जैसी वस्तुश्रों की भी योजना होने लगी, तब उस मन्त्रयान का रूप वज्रयान में परिवर्तित हो गया। इसी वज्रयान शाखा के प्रमुख प्रवर्तक 'सिद्ध' कहलाए श्रोर इन्हीं सिद्धों ने श्रपने मत प्रतिपादनार्थ जिस भाषा को श्रपनाया, वह श्रप-भंश थी श्रोर जिस काव्यरूप को जन्म दिया, वह श्रिधकांशतः मुक्तक ही था। वज्रयानी मुक्तक

वज्रयानी-सिद्ध चौरासी हुए श्रौर इनमें से बहुत से किन भी थे। इनकी रचनाश्रों का प्रभाव हिन्दी कान्यधारा पर पड़ा श्रौर निशेषकर मुक्तक श्रिक प्रभावित हुए। इन सिद्ध किन्यों में सबसे प्राचीन सरहपा माने जाते हैं, जिनका समय श्राठवीं शताब्दी कहा जाता है। सिद्ध किन्यों को किन्तता में पहले सिद्धों का साधक रूप मिलता है, बाद में किन का। उन्होंने कान्यनिर्माण कान्य के लिये नहीं किया, श्रिपत श्रुपत श्रुपने 'सहज सम्प्रदाय' के सिद्धान्तों के प्रतिपादनार्थ उन्होंने ऐसे साधन की खोज की, जिससे उनका 'सहज मत' साधारण जनता तक पहुँच जाता। इस साधन में गद्य की तुलना से पद्य श्रीक उपयुक्त सिद्ध हुआ श्रौर सिद्ध किन्यों ने किन्ता द्वारा श्रुपने लच्च की पूर्ति की। उन्हें संस्कृत का ज्ञान श्रवश्य था, किन्तु न तो वहाँ से इन्होंने

कोई प्रेरणा ही ली श्रीर न संस्कृत भाषा को ही अपनाया। यही कारण है, इनके मुक्तकों में संस्कृत की श्रलंकारों से पूर्ण काव्यमय शैली नहीं मिलती श्रीर न तो उच्च कल्पनात्मक प्रतिमा ही लिह्नित होती है। इनका श्रिधकांश काव्य 'सहज' मत के सिद्धांन्तों श्रीर श्रपने विशिष्ट रहस्यवाद को ही लेकर िनिर्मित हुआ । फलतः उन्मुक्त श्रिभिन्यंजना का रूप यहाँ न मिल सका श्रीर जहाँ कहीं इन्होंने राग-रागिनियों में 'चर्यापदों' का निर्माण भी किया, वहाँ भी सिद्धान्त प्रतिपादन की भावना इतनी प्रमुख है कि पदों में गीतिकाव्य का सौन्दर्य नहीं त्रा सका है। वास्तव में सिद्धों ने मुक्तक ही अधिक रचे त्रौर जितने श्रधिक मुक्तकों की रचना इन सिद्ध कवियों द्वारा हुई, उतने मुक्तक अन्यत्र कम मिलते हैं। मुक्तक के लिये इन कवियों ने विशेषरूप से 'दोहा' - छन्द उपयोग में लिया श्रौर श्रागे बढे तो 'चौपाई' का प्रयोग किया । जहाँ नीति श्रीर उपदेश इन्हें देना होता था, वहाँ दोहे को श्रपनाया श्रीर जहाँ नहस्यवाद या 'सहजयान' के सिद्धान्तों का प्रतिपादन उनका लच्य था, वहाँ उन्होंने बड़े छन्द जैसे चौपाई का श्राश्रय लिया। किन्तु दोहों का ही प्रयोग इन कवियों ने अधिक किया और अनेक 'दोहा कोष' भी रचे । अपभंश की यह दोहा-पद्धति प्राकृत की 'गाथा' से प्रेरित है।

मुक्तक काव्य का एक नवीन रूप इन सिद्धों की कविता में दिखाई पड़ा, जिसे 'सन्धाभाषा' कहकर पुकारते हैं। श्रालोचकों में इस काव्यरूप को लेकर मतभेद हैं। बहुत से विद्धानों ने इसका सम्बन्ध भाषा से जोड़ा है, श्रान्यों ने काव्यरूप के श्रार्थ में प्रहण किया है। वस्तुतः सन्धाभाषा मुक्तक काव्य की एक विशिष्ट शैलों है, जिसमें उक्ति वैचित्र्य पर किव का ध्यान रहता है। सिद्धों में यह उक्ति वैलच्च्य उनकी रहस्यवादी प्रणाली के कारण ही श्राया है। इसका कारण वाम मार्ग है, जिसके संयोग से वश्रयान सम्प्रदाय की उद्भावना हुई। इसी वाम मार्ग की भावना के श्रानुरूप उल्टी बातों को कहकर श्रपने सहजयानी सिद्धान्तों को समभाने की चेष्टा जिन मुक्तकों में हुई, वे 'सन्धाभाषा' के नाम से श्राभिहित किये गए। श्रागे चलकर ऐसे ही मुक्तकों का प्रभाव हिन्दी कियों पर भी पड़ा श्रीर कवीर में वह उल्टर-वाँ सियों के रूप में तथा सूर श्रीर चन्द में दृष्टकूट बनकर दिखाई पड़ा। गोरखनाथ की उल्टवाँसियों श्रीर टेंटग्रपा के 'सन्धाभाषा' प्रसिद्ध हैं।

श्रतएव सिद्धों के काव्य में मुक्तक के दो रूप उपलब्ध होते हैं—एक तो दोहे की शैली के मुक्तक श्रीर दूसरे सन्धाभाषा या उलटवाँसी। विषय की इष्टि से देखा जाय तो सिद्धों के मुक्तक सहजयान सम्प्रदाय की रहस्यवादी भावना से पूर्ण हैं, जिनमें एक श्रोर पालगढ़-खगड़न, सहज संयम, निर्वाण, गुरु सेवा, महासुख श्रादि को लेकर उपदेश दिए गए हैं श्रीर दूसरी श्रोर इन मुक्तकों में रहस्यवादी भाव भरे हुए हैं। विषयानुरूप ये मुक्तक श्रिषकतर शान्त रस के हैं। दूसरी श्रोर सिद्ध कवियों ने श्रङ्कार-रस के मुक्तक रचे श्रीर कहीं-कहीं ये मुक्तक बड़े श्रश्लील भी हो गए हैं। इस प्रकार शान्त श्रीर श्रङ्कार-रस के मुक्तकों की रचना ही विशेष रूप से इन सिद्ध कवियों ने की।

मुक्तक का रूप सरहपा की कविता में जैसा है, वैसा ही परवर्ती कवियों में भी पाया जाता है। कबीर पर इसका प्रभाव स्पष्ट है।

जिह मिण पविषा ए संचरइ, रिव सिस एविस । तिह वढ़ !! चित्त विसाम कर, सरहें किहिश्र उएस ।। २५ ।। कि कबीर के 'ले को श्रंग' में सरहपा के उपर्युक्त मुक्तक का एक दोहा इस प्रकार मिलता है—

जिहि बन सीह न संचरें, पंषि उड़े नहीं जाई। रैन दिवस का गिम नहीं, तहाँ कबीर रह्या ल्यो लाई।। १॥ भे नाथ-सम्प्रदाय में मुक्तक

चौरासी सिद्धों में गोरच्चपा ने अपना एक भिन्न. 'नाथ-सम्प्रदाय' चलाया। इसमें बहुत सी बातें वज्रयानी सम्प्रदाय से प्रहीत हुई अौर कुछ बातों का इन्होंने खरडन किया। अस्तु, इनके मुक्तकों में एक नवीन 'अक्खड़पन' या 'फक्कड़पन' मिलता है। इनके मुक्तकों में विरोधाभास द्वारा इठयोग की साधना को समभाया है। अतएव ये मुक्तक प्रहेलिका और उलटबाँसियों के रूप में अधिक हैं। कहीं-कहीं इन कान्यरूपों में रस मिल जाता है, अन्यथा सर्वत्र उक्ति का वैचित्र्य ही प्रमुख है।............उलटबाँसियों का रूप ऐसा ही है:—

गगनि-मंडलि मैं गाय बियाई कागद दही जमाया।

छाछि छाँ हि पिडता पीनी सिधा माषण खाया ॥६६॥१६६॥ नाथ बोले श्रमृत वाणी, वरिषेगी, कंबली भीजैगा पाणी ॥टेक॥ गड़ि पड़रवा बाँ घिले पूँटा, चले दमामा बाजि ले ऊँटा ॥१॥। गगन मण्डल में गाय का बच्चा देना, कंबली का बरसना श्रौर पानी

२. हिन्दी काव्यधारा, राहुल सांकृत्यायन, १६४५, इलाहाबाद, पृ० ६।

२. कबीर ग्रंथावली, श्यामसुन्दरदास, ना॰ प्र॰ सभा।

३. हिन्दी काव्यधारा पृ० १६१-१६२ ।

का भींजना, पड़ने का गड़ना श्रीर खूँटे का बँघना वस्तुतः उक्ति वैचिन्य ही है. जो सिद्धों की साधना को समभनेवाले ही समभ पाते हैं।

वस्तुतः इन प्रहेलिकाश्चों एवं उलटवाँ सियों में काव्यत्व एवं रस नहीं, केवल वाग्वैचित्र्य मिलता है। हृदय की भावना पर साम्प्रदायिकता की छाप इन मुक्तकों में इतनी गहरी है कि काव्यरूप में श्राकर्षण का सर्वथा श्रमाव श्रा गया है।

जैन कवियों के मुक्तक

इन सिद्ध किवयों के ही समानान्तर चली आनेवाली मुक्तकों की धारा जैन किवयों द्वारा बहाई गई। आरम्भकालीन सम्पूर्ण जैन-साहित्य 'सिद्धान्त ग्रंथ' कहा जाता है, जिसमें जैन धर्म के सिद्धान्तों की व्याख्या हुई है। काव्य की दृष्टि से इन सिद्धान्तों—ग्रंथों का कोई महत्व नहीं, क्योंकि इनमें केवल धर्म का प्रतिपादन मुख्य है काव्यत्व गौण । अस्तु, काव्यत्व की दृष्टि से सिद्धान्तोत्तर-साहित्य ही महत्वपूर्ण है।

यों तो जैन किवयों में स्वयं भूदेव त्रादि किव माने जाते हैं, किन्तु उनका महत्त्व प्रबन्धकाव्य के चेत्र में ही है, मुक्तक के चेत्र में परवर्ती किव देवसेन त्राते हैं, जिसका 'साक्यधममदोहा' बड़े ही त्यागमय भावों से पूर्ण मुक्तकों का संग्रह है। इनकी रचना का एकमात्र ध्येय रहस्थों को उपदेश देना है। इनमें दोहे की पद्धित को किव ने श्रपनाया है। उपदेशात्मक मुक्तकों में कहीं तो राग और कहीं विराग-विषयक उपदेश हैं। धर्माचरण की महिमा बताते हुए किव कहता है कि धर्म से सुख होता है और पाप से दुःख। श्रतः धर्म का श्राचरण करना चाहिये, जिसके द्वारा मनोवांछित वस्तु प्राप्त हो। श्रपनी श्रात्मा के विरुद्ध बातें करने से कोई लाभ नहीं। दूसरों को दुःख न पहुँचाना ही धर्म का मूल है।

धम्मे सुहु पावेण दुहु, एक पिसद्ध लोह । तम्हा धम्मु समायरिह, जेहिय हंछिउ होइ ॥ १०१ ॥ काइँ बहुत्तइ जंपियइँ, जं ऋष्पह पिडक्ल ।

काईँ मि परदु ए तं करिह, एहिज धम्महु मूल ।।१०४।। हसी प्रकार दान-महिमा, सदाचरए सम्बन्धी उपदेश से इनके मुक्तक पूर्ण हैं। स्राचार्य देवसेन के पश्चात् पुष्पदन्त के प्रबन्धकाव्यों के साथ ही साथ मुक्तक रचनाएँ भी मिलती हैं। राजाश्रों का स्राक्षय इन्हें मिला, उनकी

हिन्दी काव्यधारा, पृ॰ १७० ।

प्रशंसा में इनके मुक्तक ऋषिकांशतः 'घता' छुन्द में रचे गए। इन्हीं जैनी कियों में योगीन्दु और रामसिंह मुनि भी मुक्तकों की रचना में विख्यात हुए हैं। योगीन्दु का 'योगसार' और 'परमात्मप्रकाश' तथा रामसिंह मुनि का 'पाहुड दोहा' त्यागमयी भावनाओं से भरे मुक्तकों के सुन्दर संग्रह हैं। 'पाहुड दोहा' वस्तुतः उपदेशात्मक मुक्तकों का उपहार स्वरूप है। इसके एक-एक दोहे में सरलतम रूपकों एवं दृष्टान्तों द्वारा किव ने सांसारिक जीवन में सुखप्राप्ति के पथ को सुभाने का प्रयास किया है और यह लिचत किया है कि वस्तुतः इन्द्रिय-जन्य सुख सच्चा सुख नहीं—स्थायी सुख आत्मा की वस्तु है, जो इन्द्रियों पर विजय प्राप्त करने पर ही उपलब्ध हो सकता है। भौतिक पाखरड रचकर योगी कोई नहीं बन सकता, उसके लिए तो अन्तरतम के परिग्रह से निर्लित होने की आवश्यकता होती है।

मंतु गा तंतु गा घेउ गा धारणा। गा वि उच्छासह किज्जह कारणा।।

एमइ परमसुक्खु मुणि :सुब्बह । एही गलगल कासु गा रुव्चह ।।२०६।।

वे पंथेहिं गा गम्मह वे-मुह सूई गा सिज्जए कंथा।

विशिण ए हुंति श्रयाणा इंदियसोक्खं च मोक्खं च ॥ २१३ ॥ ६ 'जब न मंत्र, न तंत्र, न ध्येय, न घारणा, न उच्छ्वास का कारण किया जाता है, तब मुनि परम मुख से सोता है। यह गड़बड़ किसी को नहीं रुचती। दो रास्तों से जाना नहीं होता। दो मुख की सूजी से कथरी नहीं सीई जाती। हे श्रजान ! दोनों बार्ते नहीं हो सकतीं—इन्द्रिय मुख भी श्रीर मोच्च भी।'

इसी प्रकार योगीन्दु ने भी ऋपने 'योगसार' ऋौर 'परमात्मप्रकारा' में आध्यात्मिक विचारों एवं उपदेशात्मक भावनात्रों का गुम्कन किया है :---

बुज्भह सत्थई तउ चरइ पर परमत्थु ए वेई। ताव ए मुंचइ जाम एवि इहु परमत्थु मुर्गोइ।। ८२।। ९

श्रागे जो निर्विकल्प श्रात्मभावना से शून्य है, वह शास्त्र को पढ़ता हुश्रा भी, तपश्चरण करता हुश्रा भी परमार्थ को नहीं जानता, ऐसा कहते हैं। शास्त्रों को जानता है श्रीर तपस्या करता है, लेकिन परमात्मा की नहीं जानता है श्रीर जब तक पूर्व कहे हुए परमात्मा को नहीं जानता या श्रच्छी तरह श्रनुभव नहीं करता, तब तक नहीं छूटता।

१. पाहुड़ दोहा, मुनिरामसिंह, पृ• ६२, ६४ I

२. परमात्मप्रकाशः योगसारश्च-संपादित, ए० एन० उपाध्याय, एम० ए०, १६३७, बम्बई ।

जह सिलतेगा गा लिप्पियइ कमलिगापत्त कयावि । तह कम्मेहि गा लिप्पयइ जइ रह अप्पसहावि ।। ६२ ॥ १

जिस तरह कमलिनि का पत्र कभी भी जल से लिस नहीं होता, उसी तरह यदि श्रात्मस्वभाव में रित हो, तो जीव कमों से लिस नहीं होता।

जैन किवयों में दूसरी श्रोर जिन्हें दरवार में श्राश्रय मिला; उन्होंने दरवारी वातावरण के श्रनुरूप शृंगार-प्रधान मुक्तकों की रचना द्वारा मन-रंजन एवं राजन-रंजन किया। बब्बर की मुक्तक रचना ऐसी ही शृङ्कार प्रधान है, जिनमें स्त्री-सौन्दर्थ एवं उनके लच्चणों पर तो उन्होंने मुक्तक रचे, साथ ही काव्यरीति के श्रनुसार षट्श्रुत वर्णन भी मुक्तकों की शैली में किया। वसन्त वर्णन में किव कहता है:—

भमइ महुत्रार फुल्ल-ग्राविद, नवकेस काण्ण जुलिश्र, सन्वदेस विक-राव चुल्लिश्र, सिग्रल-पवण लहु वहइ, मलश्र-कुहर णव बल्लि-पेल्लिश्र।...

चित्त मणोभव सर हण्इ, दूर-दिगंतर कंत । किम परि श्रप्यं घारिहंड,एम परिपलिश्र दुरंत ॥१३५॥२३३॥१

किव का वसंत-वर्णन वस्तुतः बड़ा ही भावात्मक है। भौरे घूम रहे हैं, कमल खिल रहे हैं, नवीन किंशुकों के वन जाज्वल्यमान हो रहे हैं। सर्वत्र कोयल का मधुर स्वर मुनाई दे रहा है। शीतल वायु धीरे-धीरे बह रही है, मलबपर्वत का कुहर और नवीन बेलें प्रेरणा दे रही हैं। चित्त में काम के बाण लग रहे हैं और पितदेव दूर देश चले गए हैं। में अपने को किस माँ ति धैर्य बँघाऊँ। मुक्ते अत्यन्त पीड़ा हो रही है और यह कष्ट अत्यन्त दु:ख-दायी हो गया है।

इसी प्रकार प्रत्येक ऋतु का वर्णन मुक्तकों में बड़े ही मुन्दर ढंग से किया गया है श्रीर वीर प्रशंसा में विरचित मुक्तक बड़ी ही श्रोजपूर्ण शैली में है:—

> सुरश्रर सुरही परसमिष्, सिंह वीरेस समाण । श्रो वक्कल श्रर कठिण तणु, श्रो पसु श्रो पासाण ॥७६।१३६॥ ।

परमात्मप्रकाशः योगसारश्च—संपादित, ए० एन० उपाध्याय, एम० ए०, १६३७, बम्बई।

२. हिन्दी काव्यधारा, पृ० ३२०.

३. हिन्दी काव्यधारा पृ० ३२५।

संस्कृत के स्रामुध्यिकतापरक मुक्तकों को धारा जैन काव्यधारा में स्वतंत्र रूप में स्रलग सुरच्चित है। स्रपभ्रंश काल में इन्हीं जैन कवियों द्वारा यह स्तोत्रों की धारा बहाई गई। स्रभयदेव स्रिने तीस 'गाथा छुन्द' में 'जय तिहुस्रण' स्तोत्र रचा। इसमें स्रात्म कल्याण की भावना प्रमुख है, जहाँ कि स्रपने रोग निवारण के लिये प्रार्थना करता है।

तुहु सामिउ तुहु माय बप्पु तुहु मित्त पियंकर।
तुहु गइ तुहु मइ तुहु जि ताया तुहु गुरु खेमंकर।।
हउँ दुहमरभारिउ वराउ राउल निम्रग्गह।
लीयाउ तुह कमकमलसरागु जिया पालहि चंगह।। १

तुम्हीं स्वामी हो, तुम्हीं माता-पिता हो, तुम्हीं प्रिय मित्र हो । तुम्हीं गति, तुम्हीं मित श्रीर तुम्हीं त्राण श्रीर चेम करनेवाले गुरु हो । मैं कठिन दुःख से भरा हुश्रा श्रकिंचन श्रभागियों में प्रथम हूँ—तुम्हारे चरणकमल में मैं लीन हूँ — मुफे शरण दो श्रीर स्वस्थ कर दो।

बारहवीं शताब्दी तक पहुँचते-पहुँचते जैन किवयों में हमें हेमचन्द्र सूरि की शृङ्कार, वीर श्रीर करण-रस प्रधान मुक्तक रचनाएँ मिलती हैं। इनके 'छुन्दोनुशासन', 'प्राकृत व्याकरण' श्रीर 'देशी नाममाला कोष' में मुक्तकों के उदाहरण उद्धृत किये हुए मिलते हैं। इनके पश्चात् सोमप्रभ सूरि श्राते हैं, जिनका 'कुमारपाल प्रतिबोध' गद्य-पद्यमय काव्य, बीच-बीच में नीति एवं उपदेशात्मक तथा शृङ्कारिक मुक्तकों से श्रापूर्ण हैं। यह शृंगारप्रधान मुक्तकों का प्रधान्य श्रागे चलकर परवर्ती किवयों में इतना श्रिष्ठिक बढ़ गया कि शृदु-वर्णन, बारहमासे की मुक्तक पद्धति बहुत प्रचलित हो गई श्रीर शृङ्कार-रस के मुक्तकों का प्राधान्य हो गया। शृंगार-रस के मुन्दर मुक्तक रचे गये, जिसमें भाव के साथ कला पद्ध पर भी किवयों ने पूरा-पूरा ध्यान दिया।

श्रइ सिंगार करेड वेस मोटई मन उलिट।
रइयरंगि बहुरंगि चंगि चंदण्रस उगिट।
चंपय केतिक जाइ कुसुम सिरि पुंप भरेइ।
श्रिति श्राञ्जउ सुकुमाल चीर पहिरिण पहिरेइ।।१०।।
लहलह लहलह लहलह एँ उरि मोतियहारो।
रण्रण रण्रण रण्रण रण्रण एँ पिंग नेउर सारो।

१. जय तिहुस्रण स्तोत्र, छन्द ।।२०।। फूलकुमारी, रतलाम ।

गमग गमग गमग ए कानिहि वरकुरडल। भलभल भलभल भलभल ए ग्राभरणहं मंडल ।।११।।

यहाँ पर श्राव्यध्विन का सौन्दर्य लहलह, रखरख, गमगम आदि शब्दों में दर्शनीय है। इसी प्रकार ऋतु वर्णन के मुक्तकों में भी शब्दध्विन में इन कवियों ने ऋपूर्व कौशल दिखाया। सच पूछा जाय तो हिन्दी के कवियों को बारहमासे की वर्णन-पद्धति श्रौर सौन्दर्य-वर्णन की प्रेरणा इन्हीं कवियों द्वारा मिली। इस दृष्टि से अपभ्रंश काल के इन मुक्तकों का महत्व अपरिमेय है। अपभंश काल के अन्त होते तक इन शृङ्गारिक मुक्तकों की अपेचा वीर-रस के मुक्तक आश्रयदाताओं की प्रशंसा में अधिक लिखे गए। मेरु तुंग, अभय-देव सूरि, जज्जल, राजशेखर सूरि की रचनाओं में इसके उदाहरण मिलते हैं। इनमें किव जज्जल ने विशेष रूप से बीर रस के मुक्तक लिखे। ऐसे मक्तकों में शब्दों के प्रयोग-वैचित्र्य पर कवि का ध्यान अधिक गया और इसी पद्धति का प्रभाव परवर्ती हिन्दी कवियों पर पड़ा. जिनमें सूदन की रचनाएँ इसी प्रभाव से युक्त हैं।

शार्क्षधर से अपभ्रंश काव्यों का अन्त माना जाता है और इम इस निष्कर्ष पर पहुँच जाते हैं कि अपभंश के मुक्तकों की रचना तीन प्रमुख दार्शनिक भित्तियों पर हुई । ये दार्शनिक सिद्धान्त सिद्धों, जैनियों और नाथपन्थियों के भिन्न सिद्धान्त थे। तीनों का लच्य मत प्रतिपादन एवं रूढ़िवाद का खरडन था-किन्तु लच्य एक लेते हुए भी तीनों धाराएँ तीन पथ से होकर निकलीं। सिद्धों ने यदि संसार को अधिक महत्व दिया, तो उसी से निकले नाथ-पंथ ने संसार त्याम की भावना रखी श्रीर जैनियों में दोनों का सामंजस्य मिला। फलतः सिद्धों के मुक्तकों में शृङ्कार को प्रधानता मिली। जैनियों के मुक्तकों में श्रङ्कार श्रौर शान्त दोनों का प्रहर्ण हुन्त्रा श्रौर रहस्यवादी भावना एक नवीन हठयोग की साधना पर नाथ-पंथियों के मुक्तकों में नियोजित हुई। परन्तु दार्शनिकता भरे मुक्तक जितने ऋधिक जैनियों के मिलते हैं, उतने दार्शनिक मुक्तक अपभ्रंश में अन्यत्र नहीं । नाथ पंथियों के मुक्तकों में उक्ति-वैचित्र्य श्रधिक मिला, जो श्रद्भुत रस के रूप में प्रकट हुआ।

शृंगार त्रौर वीर-रस के मुक्तक

अपभ्रंश काल में इन दार्शनिकतापरक मुक्तकों की धारा के विपरीत श्रङ्गारपरक मुक्तकों की ऐहिकतामृलक धारा बड़े ही प्रबल रूप में प्रकट हुई,

१. हिन्दी काव्यधारा—पृ० ४२४.

जिस पर श्राभीरों के संसर्ग का प्रभाव भी पड़ा । किन्तु ऐसे मुक्तकों की रचना का एक कारण यह भी था कि उनके रचियताश्रों ने श्रपनी साधना की उच्चावस्था को प्राप्त करने के लिये जीवन के लौकिक पच को सामने रखके की चेष्टा की । इस पच को सामने रखकर ही उन्होंने उसके बाधक स्वरूप को बताया । इस प्रकार लोक-जीवन की एक भलक इन मुक्तकों में हमें मिलती है । दूसरे इस काल में कुछ कियों को राज्याश्रय भी मिला । दरबार में लिखे गए मुक्तक वातावरण के श्रतु-रूप बड़े ही इहलोकपरक हुए, जिसमें यथार्थ चित्र श्रौर संयोग श्रौर वियोग के मर्मस्पर्शी भावों का गुम्फन हुश्रा । रूप-चित्रण के मुक्तक तो बड़े ही सुन्दर बन पड़े हैं श्रौर साथ ही वियोग-वर्णन में वारहमासे की पद्धति को लेकर रचे हुए मुक्तक भी बहुत ही भावात्मक हैं। इनका प्रभाव हमारे रीतिकालीन कियों पर स्पष्ट रूप से पड़ा ।

राज्याश्रित भाटों ने शृङ्कार-रस के मुक्तकों के साथ-साथ वीर रस के मुक्तकों का भी प्रण्यन किया । सामन्तों की प्रशंसा में लिखे गए मुक्तक या तो उनकी दानवीरता को लेकर निर्मित हुए अथवा युद्धवीरता की प्रशंसा में उन्होंने इनकी रचना की। किन्तु इन मुक्तकों में चाटुकारिता की भावना अपेचाकृत प्रमुख है।

छन्द

श्रुपभ्रंश काल के मुक्तकों की शैली दोहे की शैली के नाम से प्रसिद्ध हुई। इस शैली के मुक्तक यदि किसी काल में श्रिष्ठक परिमाए में लिखे गए, तो वह इसी श्रपभ्रंश काल में । इस काल के किव श्रिष्ठक बढ़े, तो उन्होंने चौपाई का प्रयोग किया। धार्मिक उपदेशों के लिए वस्तुतः यही दोहा छुन्द बहुत उपयुक्त सिद्ध हुआ। यही कारण है, जैनियों ने इसे विशेष रूप से श्रपनाया। श्रन्य छुन्दों में किवत्त, ढाल, सिन्माय, चौढालिया आदि प्रयुक्त हुए।

काव्यत्व की दृष्टि से यदि देखा जाय तो अपभ्रंश काल में मुक्तकों ने कोई विकास नहीं किया। इसका एकमात्र कारण था, काव्य के लिए काव्य न लिखने का ध्येय। जनता तक अपने धार्मिक सिद्धान्तों को पहुँचाने की श्रिमिलाषा ने सर्वसुलभ माध्यम को ढूँद निकालना चाहा। दोहे की पद्धित का अधिक प्रयोग इसी कारण इस काल में हुआ। दूसरे, विविध अलंकारों द्वारा यहाँ भाषा न तो अधिक अलंकृत हुई और न काव्य के अर्थगत सौन्दर्य की ही चिन्ता इन कवियों ने अधिक की। भाव जैसे सहज रूप में निकल पड़े, उसे उसी रूप में इन्होंने सँजो भर दिया। मुक्तक में रूप की दृष्टि से जो

परिष्कार संस्कृत में अमस्क के 'शतक' में दिखाई पड़ा, वह अपअंश के मुक्तकों में नहीं मिलता । यद्यपि अपअंश के मुक्तकों में भावगत वैशिष्ट्य का अभाव नहीं ।

हिन्दी का आदिकाल और खुसरो

अपभ्रंश काल के अन्त होते-होते राजनीतिक परिवर्तनों का आरम्म होने लगता है और युग का साहित्य अधिकांश रूप में ऐसी गाथाओं में मिलने लगता है, जिनमें वीररसात्मक भाव प्रमुख हैं। इसी समय खुसरो का प्रादु-भीव हुआ, जिनका महत्व भाषा की दृष्टि से ही अधिक है। इन्होंने काव्य के माध्यम को खड़ी बोली बनाने का प्रयास किया और गज़लों को छोड़ कर कुछ ऐसी रचनाएँ कीं, जिनमें कुछ को हम किसी सीमा तक मुक्तक के उस वर्ग में ले सकते हैं, जिसमें वाग्वैचित्र्य एवं उक्तिवैलच्च्य के अतिरिक्त और कुछ नहीं मिलता। ये हैं उनकी मुकरियाँ, जिनका रूप इस प्रकार का है—

सिगरी रैन मोहिं संग जागा।
भोर भया तब बिद्धुरन लागा।
बाके बिद्धुरत फाटै हिया।
ए सखि साजन १ ना सखि दिया।

इन मुकरियों के अतिरिक्त खुसरों ने दोहें में भी जैसी भावाभिव्यंजना की है, उसे मुक्तक के ही अन्तर्गत लिया जायगा। उनके दोहें बहुत प्रचलित हैं—

गोरी सोवें सेज पर, मुख पर डारे केस । चल खुसरो घर श्रापने, रैन भई चहुँ देस ।। खुसरो रैन सुहाग की, जागी पी के संग । तन मेरो मन पीड को, दोऊ भये एक रंग ।। रै

यद्यपि खुसरो के काव्य में उच्च श्रेणी का काव्यत्व नहीं मिलता, तथाप हिन्दी पद्य में खड़ी बोली का स्वरूप निर्माण करने का समस्त श्रेय उन्हीं को मिलता है श्रोर हिन्दी में मुक्तक काव्य का श्रादि स्वरूप यहीं से पनपता भी है। श्रस्तु, यह निश्चय रूप से कहा जा सकता है कि खुसरो ने श्राती हुई मुक्तक की घारा को उत्तरोत्तर विकसित मले ही न किया हो, परन्तु उसे एक नवीन श्रोर सुनिश्चित दिशा की श्रोर मोड़ श्रवश्य दिया।

क्रमशः इम अपभ्रंश के मुक्तकों से सीचे हिन्दी के आदिकाल में आ

१. हिन्दी साहित्य का त्रालोचनात्मक इतिहास, रा०कु० वर्मा, पृ० १६६।

२. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, रा०कु० वर्मा, पृ० १६६।

पहुँचते हैं। काव्यरूप की दृष्टि से यह काल वीर भावात्मक काव्यों का काल है जिसमें वीर गाथाएँ मुख्य रूप से मिलती हैं। अस्तु अपभ्रंश काल के पश्चात् मुक्तक की दृष्टि से खुसरों के दोहों का ही कुछ महत्व है। निगुण धारा और मुक्तक का विकास

हिन्दी में मुक्तक का वास्तविक प्रादुर्माव सन्तों की निर्गुण काव्यधारा के बीच हुआ, जहाँ काव्य का लच्य काव्य न होकर एकमात्र मत-प्रतिपादन ही था। इसी मत-प्रतिपादन को जब इन संतों ने ऋपना लच्य बना लिया तब गद्य की श्रपेचा पद्य का माध्यम अयत्यधिक उपयुक्त सिद्ध हुआ। यही कारण है कि इस मत के प्रमुख प्रवर्तक कबीर की कविता में उच्च काव्यत्व नहीं मिलता, जो संस्कृत के मुक्तकों में उपलब्ध हुन्ना। कबीर का जन्म ही एक ऐसे समय हुआ जब वातावरण अशान्त था और ऐसे सुधाकर की त्र्यावश्यकता थी जो जनता के बढ़ते हुए बाह्याडम्बरों को दूर कर उसे सत्पथ पर लाने का प्रयत्न करता। उपदेश देकर ही यह कार्य बन सकता था श्रीर गद्य में रख कर प्रभावात्मकता भी उतनी न आ सकती थी। अतः कटु सत्य-वादी कबीर ने इस गुरुतर भार की अपने ऊपर लिया। पूर्व सिद्धों, निरंज-नियों श्रौर नाथों की परम्परा से उनका सम्बन्ध साधना की दृष्टि से तो था ही, जिससे उन्हें श्रपने इस लच्य को कार्य में परिणत करने में कठिनाई न पड़ी। सच पूछा जाय तो सिद्धों, नाथों श्रीर जैनियों ने मत-प्रतिपादनार्थ ही काव्य का माध्यम प्रहरण किया। दोहा छन्द में उपदेश देने की पद्धति सिद्धों की त्रपनी मौलिक पद्धतिंथी। इस छुन्द की छोटी सी सीमा के भीतर मार्मिकता के साथ उपदेश देना श्रत्यन्त सफल सिद्ध हो ही चुका था। इसी शैली को कबीर ने भी मुक्तक काव्य के लिये अपनाया और इसका इतना श्राधिक प्रचार हुआ कि मुक्तक में दोहे की शैली का संबंध निर्गुणियें सन्तों से ही जुड़ गया । मुक्तक की इस दोहा-शैली का प्रभाव सगुण-धारा पर भी पड़ा श्रौर उपदेशात्मक मुक्तकों की एक परम्परा सी बन गई। कबीर और उनके मुक्तक

कबीर के मुक्तकों में काव्यरूप की दृष्टि से मौलिक उद्भावना हुई, इसमें सन्देह है। एक श्रोर जहाँ उनमें सिद्धों के मुक्तकों के समान श्रनगढ़ सौन्दर्य वर्तमान है, वहाँ दूसरी श्रोर उन्हीं के श्रनुरूप सिद्धान्त-निरूपण की भावना भी प्रमुख है। वस्तुतः कबीर के मुक्तकों द्वारा मुक्तक का श्रनवरुद्ध विकास श्रवरूप हुश्रा है श्रीर उनके मुक्तक उस बीच की कड़ी के समान भी प्रतीत होते हैं, जो सिद्धों श्रीर हिन्दी काव्य की मुक्तक धारा को श्रापस में जोड़ रही

हैं। इस प्रकार 'वेदों' से पालि, प्राकृत, संस्कृत श्रीर श्रपभ्रंश में होती हुई सुक्तक की चली श्राती घारा को पुनः हिन्दी में उतारने का समस्त श्रेय कबीर को ही दिया जाता है। इस श्राती हुई परम्परा में काव्यरूप की दृष्टि से निश्चय ही कबीर सुक्तक काव्य को कुछ नवीनता न दे सके हों, परन्तु भावना की मौलिकता में ये सुक्तक श्रवश्य महत्त्वपूर्ण हैं। जहाँ कहीं भी कबीर ने श्रपने पूर्ववर्ती भावों को श्रपनाया है, वहाँ भी श्रपनी भावना के श्रनुरूप ऐसे सटीक परिवर्तन किए हैं, जिनसे सम्पूर्ण काव्यरूप में एक नवीन श्राकर्षण भर गया है। यही है वस्तुतः कबीर के सुक्तकों की एकमात्र विशेषता, श्रन्यथा उनमें तो वही काव्यरूप है, जो हिरते-फिरते सिद्धों द्वारा स्वतः वन गया था।

सिद्धों की यह उपदेशात्मक शैली इतनी प्रभावात्मक हुई कि जनता के मुँह पर उनके दोहे चढ़ गए। इस शैली में न तो 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' परिभाषा ही उपयुक्त हो सकती थी श्रीर न श्रिभव्यंजना का कोई काव्यमय सौन्दर्थ ही इसमें वर्तमान था। फक्कड़ किन के स्वभावानुरूप इन मुक्तकों की शैली बड़ी सहज श्रीर स्वाभाविक है। इसमें न तो किन श्रलंकारों के पीछे हैरान है श्रीर न रस परिपाक के लिये चिन्तित ही है। भाषा भी उनकी हिरते-फिरते श्रनेक स्थानों के प्रचलित शब्दों से युक्त है। इस प्रकार कवीर के मुक्तकों में काव्यरूप श्रायास-सिद्ध नहीं—पिछली परम्परा की पृष्ठभूमि पर उन्होंने नवीन त्लिका से रेखांकन किया।

कबीर की 'साखी'

इन्हीं पुराने घर्मप्रवर्तकों ने जिस ज्ञान का प्रतिपादन किया, उसका साची रूप में साचात्कार जब कबीर ने करवाया, तब उस सत्य के साचात्कार से सम्बन्धित समस्त दोहों का संग्रह 'साखी' कहलाया। कबीर ने सिद्धों, निरंजनियों और नाथों के दिखाए ज्ञान का सहारा लेकर अपने उपदेशात्मक मुक्तक रचे और इस प्रकार सत्य के साचात्कार रूप में उन्होंने साची दी। यही 'साची' शब्द बिगड़ कर 'साखी' हो गया। परन्तु यह शब्द कबीर का अपना मौलिक शब्द है, जो विशेष प्रकार के मुक्तकों के संग्रह के लिए ही रूढ़ है। इसके अन्तर्गत केवल साधना और ज्ञान-सम्बन्धी मुक्तकों का ही संग्रह होता है, अर्थात् शान्त-रस के मुक्तकों को छोड़कर अन्य सभी रस इसमें वर्ज्य हैं। साथ ही 'साखी' के अन्तर्गत केवल निर्गुणियों के ही दोहों का अन्तर्भाव है, अन्य किसी भी सम्प्रदाय के ज्ञान-वैराम्य सम्बन्धी दोहे 'साखी' में प्रवेश नहीं पा सकते। यही कारण है, 'साखी' शब्द को सुनते ही कबीर का ध्यान प्रथम आता है। यह कबीर की अपनी देन है।

मुक्तक के प्रकार

यों तो 'साखी' के अन्तर्गत ज्ञान, वैराग्य और साधना सम्बन्धी मुक्तक हैं और उनका स्वरूप सर्वत्र उपदेशात्मक ही है, तथापि उनके मुक्तकों की कुछ भिन्न-भिन्न विशेषताएँ निकालकर उनका वर्गीकरण किया जा सकता है। इस दृष्टि से साखी के मुस्तक चार प्रकार के हो सकते हैं।

- (१) प्रथम तो 'रहस्यवादी' मुक्तक हैं, जिनमें एक श्रोर तो हटयोगी साधना के मुक्तक हैं, दूसरी श्रोर सूक्ती धर्म के प्रभाव से युक्त प्रेम-प्रधान मुक्तक हैं, जिनमें विरह-भाव की व्यंजना मुख्य रूप से हुई है, श्रीर तीसरी श्रोर ऐसे कथनीमूलक मुक्तक श्राते हैं, जिनमें उक्ति-वैचित्र्यपूर्ण उलटवांसियों में होकर कबीर की रहस्यवादी भावना श्राभिव्यक्त हुई है।
- (२) द्वितीय प्रकार के अन्तर्गत ऐसे ज्ञान-सम्बन्धी मुक्तक आते हैं, जिनमें सन्त मत के स्वरूप का आभास देते हुए सभी आंगों का वर्णन है, जो उनकी साधना में आवश्यक हैं। गुरु महिमा, सतसंग महिमा, कुसंगति, माया, परचा, ज्ञान, विरह, निष्काम कर्म, मेष आदि अनेक श्रंगों पर रचे गए मुक्तक इसी के भीतर आते हैं।
- (३) तृतीय वर्ग के मुक्तक नीतिपरक मुक्तक हैं, जिसमें व्यवहार,सदाचार, चारित्र्य-प्रवर्तक श्रीर धार्मिकता-मूलक मुक्तकों का समाहार है। श्रीर श्रन्तिम प्रकार के मुक्तकों में ऐसे भाव की प्रधानता है, जिसमें कवीर ने धार्मिक पाखंड संबंधी बातों द्वारा हिन्दू श्रीर मुस्लमानों को सचेत करने का प्रयास किया है। ऐसे मुक्तक कबीर के श्रिधिकतर व्यंग्यमूलक मुक्तक हैं।

रहस्यवादी मुक्तकों में हठयोग की प्रक्रिया को लेकर चलनेवाले मुक्तकों का स्वरूप बड़ा ही बुद्धिप्रधान है। यहाँ किन के उद्गार हृद्य की सरसता में पगे हुए नहीं हैं। अतः पाठक 'इंगला', 'पिंगला', 'चक्र', 'रन्ध्र' आदि में हा उलभ्क कर रह जाता है, उसमें रसमग्न नहीं हो पाता। यहाँ किन का अभीष्ट हठयोगी प्रक्रिया को समभाना ही है, जिससे इन मुक्तकों में नीरसता आ गई है।

सुरति समांगी निरति में, निरत रही निरघार । सुरति निर्ति परचा मया, तब खूले स्यम्भ दुवार ॥ २२ ॥ स्राकासे मुखि श्रोंधा कुवाँ, पाताले पनिहारि । ताका पांगीं को इंसा पीवै, बिरला स्रादि बिचारि ॥ ४५ ॥ हद छाड़ि बेहद गया, किया सुन्नि श्रसनानि ।

सुनि जन महल न पावई, तहाँ किया विश्राम ॥ ११॥

—परचाकौ द्यांग ।

किन्तु जहाँ किन की भावना पर बुद्धि का दबाव नहीं, जहाँ उनके दृदय की व्यथा सहजप्रवृत्त रूप में श्रभिव्यंजित हो पड़ी है, वहाँ किन के मुक्तक बड़े ही सरस एवं श्रात्माभिव्यंजक हुए हैं। इन स्थलों पर पहुँचकर यह निश्चय रूप से कहा जा सकता है कि कबीर का सच्चा दृदय खुल पड़ा है श्रोर वह भी एक बड़े ही काव्यात्मक ढंग से:—

> श्राँषिड़ियाँ भाँई पड़ी, पन्थ निहारि निहारि । जीमड़ियाँ छाला पड़्या, राम पुकारि पुकारि ॥ २२ ॥ नैना नीभर लाइयाँ, रहट बहै निस जाम । पपीहा ज्यूँ पिव पिव करों, कबरु मिलहुगे राम ॥ २४ ॥ कै विरहनि कूँ मींच दे, के श्रापा दिखलाइ । श्राठ पहर का दाभागाँ मो पे सहा न जाइ ॥ ३५ ॥ — विरहकी श्रंग ।

जहाँ प्रथम प्रकार के मुक्तकों में बुद्धि की प्रधानता है, वहाँ इनमें हृदय से किव को प्रेरणा मिली है। जब विरह का भाव तीव्रतम हो उठा है, तब उनकी विरहिणी श्रात्मा कौंच पत्ती की भाँति चीत्कार उठी है श्रीर कभी उसने चकवी के समान करण कन्दन किया है। इस विरह में उनके शरीर की श्रवस्था कितनी हृदयदावक हो उठी है—

सब रग तन्त रबाव तन, बिरह बजावे नित्त । द्यौर न कोई सुिंग सकै, के साई के चित्त ।। २०॥ —विरहको द्यंग।

सम्पूर्ण शरीर की एक-एक नस से विरह की भंकार निकल उठी है। इस विरह की भावना को वही परमात्मा समभ सकता है या फिर उन्हीं का अपना चित्त। ऐसी भावनाएँ जहाँ कहीं भी अभिन्यक्त हुई हैं, वहाँ मुक्तकों में अनुभूति और अभिन्यक्ति में सन्तुलन आ गया है।

ज्ञान सम्बन्धी उपदेश की भावना से निर्मित मुक्तकों में कवि की दार्श-

कबीर प्रन्थावली....सम्पादक, श्यामसुन्दर दास, ना० प्र० सभा, संवत् १६२८, प्रयाग ।

२. कवीर प्रत्थावली । ३. कबीर प्रत्थावली ।

निकता का आवरण है, जिससे किव की रागात्मिका वृत्ति को प्रकाशित होने का अवसर नहीं मिला है। किव उपदेश देता हुआ ही दिखाई पड़ता है। साधना मार्ग में अपने अनुभव द्वारा उन्हें इस तथ्य की प्रतीति हुई कि सद्गुरु का पद गोविंद से भी बढ़कर है; क्योंकि वही साधक और साध्य के बीच की कड़ी को जोड़ने का साधन स्वरूप है। अतएव उसकी प्रशंसा साधना-चेत्र में परमावश्यक है। सद्गुरु के न मिलने पर शिला अधूरी ही रह जाती है:—

कबीर सतगुर ना मिल्या, रही ऋधूरी सीष । स्वांग जती का पहिर करि, धरि धरि माँगै भीष ॥ २७॥

—गुरूदेवकौ श्रंग।

गुरु के पश्चात् स्मरण करने की पद्धति महत्त्वपूर्ण है। किन्तु हरिनाम का स्मरण कठिन है; श्रौर जिसे इस सुमिरन का रस मिल जाता है, वह इस भौतिक संसार के द्वन्द्वों से सदा के लिये छूट जाता है—श्रतएव किन नाम-स्मरण का उपदेश देता है:—

गुण गाएँ गुण नाँ कहै, रटै न राम वियोग। श्रह निसि हरिध्यावे नहि,क्यूँ पावै द्रुलभ जोग॥ २८॥

—सुमिरणकौ श्रंग।

इसी प्रकार 'सतसंग महिमा, कुसंगति परिगाम, मेष' आदि पर लिखे गए मुक्तक बौद्धिकता को अधिक अपनाए हुए हैं, जिससे सरसता का अभाव आग गया है। यही अभाव नीतिपरक मुक्तकों में भी प्रवल है, जहाँ किव ने व्यवहार, शिष्टाचार एवं धार्मिकतामूलक मुक्तक-रचना की है। व्यंग्यमूलक मुक्तकों में तो बुद्धितत्त्व की ही प्रधानता है, क्योंकि व्यंग्य बुद्धि-जनित है। अस्तु, जब कबीर पिण्डत, मुल्ला, काजी आदि को लच्य कर व्यंग्य करते हैं तो उनकी ये उक्तियाँ चुभ तो जाती हैं, पर उसमें तल्लीन नहीं कर पातों।

कबीर के मुक्तकों में संगीत तत्त्व का श्रमाव है। एक तो दोहा छुन्द ही ऐसा है, जिसमें संगीत नहीं, दूसरे कबीर ने न तो भाषा पर ही इतना ध्यान दिया, न शब्दों ही पर। एक ही दोहे में कहीं राजस्थानी, कहीं पंजाबी शब्दों का प्रयोग है, जिससे मुस्वरता पर श्राघात पहुँचा है। जहाँ कहीं श्रना- यास शब्दालंकार में श्रनुपास की योजना हो भी गई है, वहाँ भी विशेषगित या संगीतात्मकता नहीं श्रा सकी।

१. कबीर प्रन्थावली। २. कबीर प्रन्थावली।

कलापच

कबीर के मुक्तक काव्य-निर्माण के ध्येय से नहीं रचे गए, अतएव कला पच की प्रधानता भी कबीर के मुक्तकों में ढूँढ़ना व्यर्थ है। यह कलापच संस्कृत के मुक्तकों में अपने उत्कर्ष पर पहुँच चुका था। किन्तु कबीर के मुक्तकों में श्राकर पुनः इम सहज श्रिमिन्यंजना-पद्धति का प्रयोग देखते हैं, जो लोक की सहज प्राह्म-प्रवृत्ति के अनुरूप तो सफल सिद्ध हुई, परन्तु कान्यस्व का उसमें अभाव आ गया । वस्तुतः कबीर धर्मगुरु थे और सन्त मत के थे प्रमुख प्रव-र्तक। ऋत:, उनका साध्य था एकमात्र सत्य को दूँढ्कर ऐसे सर्वसमन्वित रूप में जनता के समन् रखना, जिससे अधिक से अधिक प्रमाण में जनता उससे प्रभावित होकर ग्रहण कर सके। फलतः साध्य के अनुरूप साधन स्वरूप कविता के श्रान्तरिक रूप को तो कवि उच्च स्तर पर ले जा सका, किन्त उसके बाह्य रूप को सँवारने की त्रीर उसका ध्यान नहीं जा सका। दूसरे, कबोर बहुशुत तो थे ही, बहुविज्ञ नहीं - काव्य की रूढ़ियों से भी उनका काई सराकार न था। अतः, उनके मुक्तकों में अलंकारों की छुटा, छुन्दों की भंकार नहीं मिलती; श्रीर यदि मिलती भी है तो वह सहज श्रयत्न साधित है। यहाँ न तो कवि ने शब्दों को छन्दों के श्रमुकुल बनाने के लिए नवीन रूप ही दिया है और न भाषा के सौन्दर्य में अर्थालंकारों की भरमार ही की है-

इस तन का दीवा करों, बाती मेल्यूं जीव। लोही सींचों तेल ज्यूं, कब मुख देखों पीव।। २३॥ — निरह की ग्रांग।

यहाँ रूपक श्रलंकार सहज नियोजित हो गया है। परन्तु प्रमुख है, उसके भीतर का भाव। श्रात्मा, परमात्मा के सम्मिलन के लिए कितनी किटन साधना के लिए प्रस्तुत है। किन्तु प्रस्तुत दोहे में भासित ऐसा होता है कि किव के पास भाव श्रिषक हैं, पर शब्दों का प्रयोग इतना समर्थ नहीं कि उन गहन भावों की श्रिभिन्यंजना या किव की सच्ची श्रात्मभूति को उसी रूप में बाहर प्रकट कर सके। यही श्रासमर्थता कवीर के मुक्तकों में श्रानेक स्थान पर दिखाई पड़ती है, जो उनके भक्तस्वरूप का देखते हुए श्रत्यधिक स्वाभाविक लगती है। किवत्व उनका ध्येय न था, भाव ने जो बाह्य श्रिभिन्यंजना का स्वरूप प्रहण किया है, वह उनका एक मौलिक रूप है।

र. कबीर ग्रंथावली।

विरिह्न ऊठे भी पड़े, दरसन कारिन राम ।
मूवाँ पीर्छें देंडुगे, सो दरसन किहि काम ॥ ७ ॥
मूवाँ पीर्छें जिनि मिलें, कहें कबीरा राम !
पाथर घाटा लौह सब (तब) पारस कीर्णें काम ॥ = ॥

-विरह की श्रंग, क० ग्रं० |

दर्शनों की श्राकुल विरहिणी श्रात्मा उठती है, किन्तु उठ नहीं पाती— श्रस्तु, वह निराश होकर कह उठती है कि हे राम ! यदि दर्शन देना ही है तो जीते जी दे दो। मरने के पश्चात् मिला तो किसके काम श्रावेगा ? पारस का महत्त्व तो तभी है, जब लोहा साथ हो। उसका सापे चिक महत्त्व भी तभी है। पर यहाँ तो सारा लोहा घट-घट कर पत्थर होता जा रहा है, तो बाद में स्पर्शमणि मिला भी तो व्यर्थ है। यदि मौलिकता को तुम श्राध्यात्मिकता में परिण्युत करना चाहते हो तो पहले तुम्हारा साचात्कार ही परमावश्यक है।

यहाँ भाव का सौन्दर्य श्रपूर्व है, किन्तु उसके साथ कला का सौन्दर्य उतना नहीं। यदि भावों के साथ कलागत सौन्दर्य भी होता तो कबीर के श्राध्यात्मिक भाव भरे मुक्तक वस्तुतः सुन्दर होते। भावपन्न के साथ कलापन्न का सुन्दर समन्वय कबीर के इन मर्मस्पर्शी मुक्तकों में नहीं मिलता।

मुक्तकों में इस श्रभाव का दूसरा कारण है भाषा। भाषा के सौन्दर्थ पर मुक्तक का सौन्दर्थ बहुत कुछ श्राघारित है। मुक्तक में तो श्रागे चलकर भावाप्रगामिनी भाषा का ऐसा प्रयोग हुश्रा कि उनका स्वरूप ही बदल गया। इतना न भी हो तो कोई श्रइचन नहीं तथापि मुक्तक का सौन्दर्थ उस भाषा के माधुर्य से द्विगुणित हो उठता है, जिसमें पदावली की कोमलता होती है। साधु सतसंग में रहकर हिरते-फिरते हुए किव की पदावली में पंजाबी, मारवाड़ी, राजस्थानी, पुरबी, पश्चिमी सभी भाषाश्रों का पुट मिलता है श्रीर जहाँ कहीं भी राजस्थानीपन श्रधिक श्रा गया है,वहाँ भावगत सौन्दर्य तो बिलकुल नष्टपाय है—

श्राषड़ियाँ प्रेम कसाइयाँ, लोग जार्गो दुखड़ियाँ। साई श्रपर्यों कार्यों, रोइ रोइ रतिङ्याँ।। २५।। —विरह को श्रंग. क० ग्रं०।

यदि यह 'गा' की परुषता से आक्रान्त न होता तो मुक्तक का सौन्दर्थ द्विगुणित हो उठता।

इस प्रकार कहीं-कहीं तो कबीर की भाषागत विवशता बहुत ही खटकने लगती है श्रीर लगता ऐसा है कि कबीर बरबस किसी भाव को भाषा के

भीतर से निकालने के लिए आतुर है। वे करना भी यही चाहते थे, क्योंकि 'साखी' में जिस सिद्धान्त प्रतिपादन एवं उपदेशात्मक मुक्तकों का संग्रह है, उनके प्रण्यन में आतंक जमाने की भावना बद्धमूल है। इसी भावना के कारण कबीर ने यह चिन्ता न की कि जनता उनमें तल्लीन हो सकती है अथवा नहीं। फलतः जिन मुक्तकों की रचना 'साखी' के अन्तर्गत हुई, उनमें भाषा का सरल प्रवाह भी नहीं। उनका स्वरूप अधिकतर ऐसा हो गया है—

त्रीया त्रिष्णां पापणीं, तासूं प्रीति न जोड़ि। पैड़ी चिंद् पाछाँ पड़ें, लागे मोटी खोड़ि।। १४।। —माया की द्रांग, क॰ गं॰। सोई द्राँस् सगजणा, सोई लोक बिड़ाँहि। जे लोइण लोहीं चुबे, तो जाँगो हेत हियाँहि॥ २६।।

— विरह कौ ऋंग, क० ग्रं०। चोट सतायाँ बिरह की, सब तन जर जर होइ। मारण हारा जाँ णिहै, कै जिहि लागी सोइ।। १४।।

—विरह कौ ऋंग, क० ग्रं० ।

बौद्धिकता

कबीर की भीतरी मनोवृत्ति का अध्ययन कर, जब हम उनके काव्यरूप को देखते हैं, तब एक दार्शनिक होने के कारण उनकी उक्तियों में काव्य का अयरन-साधित रूप मिलता है। जिस स्तर पर कबीर बैठकर इस भावाभिव्यं-जना में लीन दिखाई पड़ते हैं, उस स्तर को हमें किव की उसी मनोवृत्ति के विशेष कोण से देखने की आवश्यकता आ पड़ती है। अस्तु, कबीर की दार्शनिक मनोवृत्ति ने अभिव्यंजना का जो बाह्यरूप प्रहण किया है, वह बिलकुल स्वामाविक प्रतीत होता है। यही कारण भी है कि कबीर के मुक्तकों में यदि कोई तत्त्व अधिकता से नियोजित हुआ है, तो वह है बौद्धिकता। सम्पूर्ण उप-देशात्मक मुक्तक ही बुद्धिजनित है, परन्तु इनमें भी प्रतीकमय मुक्तक और व्यंग्यमूलक उक्तियों में जो उक्तिवैचित्र्य मिलता है, वह बुद्धि की ओर अधिक भुका हुआ है। उक्तिवैचित्र्यपूर्ण मुक्तकों का मुन्दर उदाहरण कबीर में ही सर्वप्रथम उपलब्ध हुआ। यह उक्तिवैचित्र्य कबीर की साधना की देन है। किन्तु इनका उद्भव सिद्धोंके द्वारा ही हो गया था, जिसे 'सन्धाभाषा' कह कर अभिहित किया गया है। किन्तु हिन्दी में चन्द के पश्चात् अपने नवीन रूप में उसकी अवतारणा कबीर ने ही की। ये कथनी प्रधान या प्रतीकमय

मुक्तक हैं, जिनमें कभी तो स्वामाविक व्यापारों के विरुद्ध किव ने कल्पना की श्रीर कभी श्राश्चर्यजनक व्यापारों के रूप में श्रपनी भावना को प्रकट किया इन उलटवाँ सियों का मूल कारण है, उनकी साधना पद्धित, जिसमें उलटी क्रिया द्वारा श्रपनी साधना-पद्धित को समकाया जाता है। ये उलटवां सियाँ बड़ी वाग्वैचिन्यपूर्ण हैं, जिनसे रसानुभूति तो दूर केवल कौत्हल मात्र होता है।

जाइ पूछी गोविंद पिंद्या पिरेडता, तेरा कौन गुरु कौन चेला ।
अपिरो रूप कों आपिह जारों, आपे रहे अकेला ॥ टेक ॥
बांभ का पूत बाप बिन जाया, बिन पांऊं तरविर चिंद्या ।
अस बिन पांचर गजू बिन गुड़िया, बिन पंडें संग्राम जुड़िया ।
बीज बिन अंकुर पेड़ बिन तरवर, बिन सांघा तरवर फिलया ।
रूप बिन नारी पुहुप बिन परमल, बिन नीरें सरवर भरिया ।
देव बिन देहुरा, पत्र बिन पूजा, बिन पांघाँ मँवर बिलंबिया ।
सूरा होइ सु परम पद पांवे, कीट पतंग होइ सब जरिया ।
दोपक बिन जोति, जोति बिन दीपक, हद बिन अनाहद सबद बागा ।
चेतनां होइ सु चेति लीज्यों, कबीर हरि के आंगि लागा ॥
—१५८, क० गं० ॥

'ज्ञान विरह कौ ऋंग' में ऐसे ऋनेक दोहे हैं-

पाणीं मांहें प्रजली, भई अप्रवल आगि। बहती सलिता रह गयी, मंछ रहे जल त्यागि।। ६।। समंदर लागी आगि, नदियाँ जलि कोयला भईं। देखि कबीरा जागि, पंछी रूषां चढ़ि गईं।।

—१०, क० ग्रं०।

इनके द्वारा किव ने हठयोग की क्रियाओं की स्त्रोर निर्देश किया है। जब तक इनके विशिष्ट शब्दों के विशिष्ट स्त्रयं का ज्ञान पाठक को न हो, तब तक इनको समभाना कठिन है। यह गूढ़ता मुक्तकों की विशेषता भी मानी जाती है।

उलटवॉ िं खों के श्रितिरिक्त व्यंग्यमूलक उक्तियों में भी बौद्धिकता पर्याप्त है। व्यंग्य करते समय कबीर ने हिन्दुश्रों श्रीर मुक्तमानों दोनों ही को श्रिपना लच्य बनाया श्रीर बड़ी ही सरल पदावली में व्यंग भरे मुक्तक रचे। भ्रम में पड़ी हुई दोनों जातियों को वे प्रकाशित पथ पर लाना चाहते थे, क्यों कि दोनों ही श्राडम्बर को सत्य समभ बैठी थी—

पाहन पूजे हरि मिले, तो में पूजूँ पहार। ताते यह चक्की मली, पीसि खाय संसार।। काँकर पाथर जोरि के, मसजिद लई चुनाई। ता चढ़ि मुल्ला बाग दे, बहरा हुआ खुदाई।।

इन व्यंग्यमूलक मुक्तकों में रस नहीं, केवल कौत्हल वृत्ति को वे उद्बुद्ध कर देते हैं।

कबीर के मुक्तक श्रीर राजस्थानी काव्य 'ढोलामारू रा दूहा'

कबीर के मुक्तकों में बहुत-से ऐसे दोहे मिलते हैं, जो राजस्थानी प्रेमकाव्य 'ढोलामारू रा दूहा' में भी हैं। इस साम्य को देखकर प्रतीत यही
होता है कि या तो कबीर ने प्रेरणा उस प्रेम-काव्य से ली अथवा कबीर के
काव्य ने उसके रचिंदता को प्रभावित किया। किन्तु 'ढोला मारू' की जो
प्रति उपलब्ध होती है, वह कबीर के प्रादुर्भाव के लगभग सौ वर्ष पश्चात् की
है। अतः, विद्वानों ने यह अनुमान लगाया है कि सम्भवतः इन दोहों का
प्रचार जनता में रहा और कबीर ने अपने अनुकूल उनमें से सामग्री जुन ली,
अथवा उनके शिष्यों में से किसी ने इन दोहों को उनकी साखी में जोड़
दिया। यथार्थ बात इसमें कोई भी हो, इसकी छानबीन हमारा विषय नहीं।
हमें तो यही दिखाना अभीष्ट है कि एक ही विषय किस भाँति भावना के
बदलते ही भिन्न रूप प्रह्या कर लेता है। कबीर के दोहों और 'ढोला मारू'
के दोहों में साम्य होते हुए भी बहुत अन्तर है।

'ढोला मारू रा दूहा' एक प्रेम कथा है श्रीर सम्पूर्ण काव्य प्रेम के लौकिक स्तर पर है; किन्तु कबीर का हृदय श्राध्यात्मिक श्रनुभृति से भरा हुआ था। श्रस्तु, जहाँ 'ढोला मारू' में किव कहता है—

राति जु सारस कुरिलया गुंजि रहे सब ताल । जिनकी जोड़ी बीछड़ी तिसका कवस हवाल ॥ ५३॥

—ढोला मारू रा दूहा I

यहाँ पर कान्य की नायिका मारवणी पंछियों को सम्बोधित कर कहती है कि जब रात्रि में सारस पत्ती विछुड़ने पर हतना कहणा क्रन्दन करता है, जिससे सम्पूर्ण ताल गुञ्जायमान हो उठता है, तब उन लोगों का क्या हाल होता होगा जिनकी जोड़ी विछुड़ गई हो। यहाँ मारवणी का संकेत अपनी श्रोर है, क्योंकि उसका प्रीतम परदेश में है। इस प्रकार यहाँ अर्थ साधारण लोकिक विरह का ही है। किन्तु जब हसी को कबीर लेते हैं, तब उसका रूप ही बदल जाता है।

श्रम्बर कुञ्जा कुरलियाँ, गरिज भरे सब ताल । जिनि पै गोविन्द बीछुटे तिनके कीए हवाल ।। २ ॥

—क० ग्रं**०** ।

प्रस्तुत दोहे में 'जोड़ी' के स्थान पर 'गोविन्द' के प्रयोग से सम्पूर्ण श्रर्थ भिन्न हो जाता है। यहाँ भावना का स्तर लौकिक नहीं,पारलौकिक बन जाता है। इसी प्रकार जहाँ 'ढोला' में—

> सुपनई प्रीतम सुक्ते मिल्या, हूँ गलि कग्गो घाइ। डरपत पलक न छोड़ही, मिति सुपनउ हुइ जाह।। ५०३।।

- ढोला मारू रा दूहा।

वहाँ कबीर में यही भाव इस प्रकार है—
कबीर सुपने हरि मिल्या, सूँता लिया जगाइ।
श्राँषि न मीचौं डरपता, मित सुपिनाँ है जाइ।। ६।।

—उपगणिं कौ श्रंग, क० ग्रं०।

प्रथम दोहे में मारवर्णा स्वप्न में प्रियतम को देखती है और सुबह अपनी सिख्यों से अपना अनुभव बता रही है। स्वप्न में उसे उसका प्रियतम दिखाई पड़ा, वह दौड़कर उनसे गले मिली, किन्तु आँखें उसने इस भय से न खोलीं कि कहीं वह संयोग वियोग में न परिणत हो जाय। किन्तु दूसरे दोहे में जिस स्वप्न का अनुभव वर्णित है, वह विशेष अर्थ में प्रयुक्त है। यहाँ स्वप्नावस्था साधना की चरमावस्था है, जिसको प्राप्त कर साधक पुनः इस संसार में आने का अभिलाषुक नहीं होता।

स्वप्न में इस प्रकार के संयोग को पाकर मारवणी का मन बेचैन हो उठता है, श्रस्तु वह कहने लगती है—

पुहिंगा तोहि मराविसं, हियह दिराऊँ छेक। जद सोऊँ तद दोइ जगा, जे जागूँ तो एक॥ ५१४॥

—ढो०मा० दूहा।

अर्थात् हे स्वप्न मैं तुभे मरवा डालूँगी, तेरे हृदय में छेद करवाऊँगी क्योंकि जब सोती हूँ तब इम दो हो जाते हैं, जागने पर मैं अनेली रह जाती हूँ।

विलकुल यही भाव जब कबीर ने श्रिभिन्यक्त किया, तब उनके दोहें में श्रीध्यात्मिक श्रनुभूति का वर्णन बड़े ही रूपकात्मक रूप में दिखाई पड़ा —

कबीर सुपने रैनि के, पारस जीय में छेक। जो सोऊँ तो दोइ जिला, जे जागूँ तो एक ॥ २ ॥ — चितांवर्णी की अंग, क० ग्रं०। यहाँ रात्रि पार्थिव रात्रि नहीं, अज्ञानावस्था है, जब पारस और जीव में भेद या देत भाव आ जाता है, किन्तु जागने पर या अज्ञानरूपी रात्रि के बीतने पर अभेद या अद्वैतावस्था आ जाती है।

प्रथम दोहे में सोने और जागने का अर्थ साधारण है और 'दोह और एक' का अर्थ मी साधारण है, जब स्वप्न में मारवणी अपने को ढोला के साथ पाती है और जागने पर स्वयं अपने ही को अर्कले पाती है। किन्तु कबीर में 'दोह' से द्वेत का भाव है और 'एक' से अद्वेत का।

इन उदाहरणों से यह स्पष्ट है कि किसी प्रवन्ध के बीच आनेवाले विशेष भाव और स्वतन्त्र रूप में अभिव्यंजित होनेवाले भावों की अभिव्यक्ति में महान अन्तर है। 'ढोलामारू' के दोहे किसी कथा का अंग बनकर आए हैं, जिनमें किसी विशेष प्रसंग, विशेष परिस्थिति और विशेष पात्र द्वारा विशेष भाव की अभिव्यंजना हो रही है। अतः विशेष उद्गारों के स्पष्टीकरण के लिए सम्पूर्ण कथा का ज्ञान भी अपेज्ञित है। परन्तु कबीर के दोहे इन बातों से सर्वथा निरपेज्ञ हैं। यहाँ न किसी प्रसंग विशेष का निर्देश है, न कथा की अपेज्ञा और न विशेष पात्र के विशेष भावों के रूप में ये आए ही हैं। इनमें कबीर की रहस्यात्मक भावना ही अभिव्यंजित हुई है, अस्तु काव्य रूप में यहाँ मेद आ गया है।

रसानुभूति

कबीर के मुक्तक यदि श्रिधिक रसानुभूति न प्रदान कर सके, तो हमें यह कहना भी उचित नहीं कि कबीर के मुक्तकों में नीरसता श्रिधिक है। क्योंकि लच्य की ही दृष्टि से उनके मुक्तकों को हमें परखना समीचीन है। न तो हम कबीर को संस्कृत कियों के समकच्च रख सकते हैं श्रीर न परवर्ती कियों के उदाहरसार्थ बिहारी की श्रेणी में रखकर उनके काव्यरूप की परख ही कर सकते हैं। एक साधक है, दूसरा किव जो किवता करने के ध्येय से किवता करने बैठा। श्रतएव यह श्रावश्यक कदापि नहीं कि दोनों समान रसानुभूति प्रदान कर सके। एक के मुक्तक में यदि काव्यत्व श्रयवा रसानुभूति मिल गई तो ठीक है, श्रन्यथा हमें चिन्ता भी नहीं, किन्तु दूसरे में काव्यत्व एवं रसानुभूति की प्री-प्री श्रावश्यकता हमें है। वाटिका के बीच से निकलते हुए यदि उसने हमें सुगन्ध दे दी तो हमें लाभ हुआ श्रन्थथा हम उससे माँगने के लिये ठहर नहीं जाते। किन्तु इत्र की दुकान पर यदि मनोनुक्ल सुगन्ध हमें नहीं उपलब्ध हो सके तो हम ठहर कर प्रश्न भी कर सकते हैं। इसी प्रकार कबीर के मुक्तक कहीं रसानुभूति प्रदान करते हैं तो किव का महत्त्व

बढ़ जाता है स्त्रीर स्रन्यथा भी उनके मुक्तकों का स्रपना एक निजी महत्त्व है। कबीर के मुक्तकों में उनकी भावना के अनुरूप रसानुभृति में भी अन्तर स्रागया है। इसी भावना के अनुरूप एक स्रोर तो उनके मुक्तक बड़े ही विचार-प्रधान हो उठे हैं श्रौर दूसरी श्रोर उतने ही भावात्मक । यों तो समु-चित रूप से देखा जाय तो कबीर के सम्पूर्ण मुक्तकों पर दार्शनिकता का श्रावरण घन है; परन्तु कहीं-कहीं उनकी दार्शनिकता के कारण विचार इतने प्रभावित हो उठे हैं कि काव्यत्व पीछे ही छुट गया है। इन स्थानों में उनकी ऐसी प्रवृत्ति हमें रसमग्न करने में असमर्थ है। यहाँ अनुभूति श्रीर भावना का सन्तुलन नहीं हो पाया है। पाठक उनकी दार्शनिक पदावली में ही उलभ कर रह जाता है। फिर तो रसानुभूति की बात दूर जा पड़ती है। किन्तु उन स्थानों पर जहाँ कबीर का सहज हृदय ऋभिव्यं जित हो उठा है श्रीर दार्शनिकता का श्राप्रह केवल प्रेम-मूलक भावना में ही निहित है; जहाँ कबीर की विरिह्णी ग्रात्मा कन्दन कर उठी है, वहाँ ग्रनुमूर्ति श्रीर ग्रिभि-व्यक्ति के सन्तुलन ने पर्याप्त रस की सृष्टि की है। इन मुक्तकों में दृश्य-विधान का सरल किन्तु सुन्दर रूप देखने को मिलता है। प्रकृति श्रौर ऋतु के सहज परिवर्तनमय दृश्यों को लेकर अपनी भावनाओं को कवि ने अभिव्यंजित किया है। इन स्थलों में वस्तुतः कबीर ने मुक्तक का सुन्दर रूप खड़ा कर दिया है:-

साँभ पड़ी दिन श्राथव्यो चकवी दीनी रोय। चल चकवा वा देश में साँभ कदै नहि होय॥

विरह विह्नल हृदय की वस्तुतः यह त्रातुर पुकार है। इसमें काव्यत्व भी पूर्ण है। इसी प्रकार जीवन की नश्वरता दिखाते हुए कबीर ने प्रकृति से सुन्दर दृश्यों को लेकर भाषाभिव्यंजना बड़े ही मार्मिक ढंग से की है। श्रस्त, रस भी यहाँ पूर्ण रूप में मिलता है। कबीर में ऐसे सरस मुक्तक अधिक नहीं हैं।

संत कवियों की मुक्तक रचना के कुछ अन्य प्रकार

इन संत कियों ने मुक्तक के अन्तर्गत कुछ ऐसे काव्यरूपों की उद्भावना की, जिनका महत्त्व वस्तु की दृष्टि से तो अधिक नहीं; स्योंकि संतों के प्रायः सभी काव्य ज्ञान और उपदेश की भावना से युक्त हैं; परन्तु रूप की दृष्टि से ये काव्यरूप अवश्य कुछ महत्त्व रखते हैं।

कबीरदासजी के 'बीजक' में एक प्रसंग 'चौतीसी' या 'ज्ञान चौतीसा' के नाम से भी आया है। जिस रूप में इसकी रचना हुई है, उसे दूसरे शब्दों में 'ककहरा' की संज्ञा भी मिलती है। इस ककहरा के अन्तर्गत व्यंजनों के क्रम से पद्य रचना हुई है। प्रत्येक पद्य का आदि वर्ण क्रम से व्यंजनों के ही अनुसार बदलता जाता है। कहीं एक दोहे के पश्चात् परिवर्तन होता है, तो कहीं एक चौपाई के बाद। इन सन्त कियों ने अधिकतर व्यंजनों को ही लिया और जब इन्होंने फारसी के 'अलिफनामा' के ढंग पर इसकी रचना की, तब फारसी के सब अच्चरों का प्रयोग किया। गुरुमुखी में अधिकतर व्यंजन के साथ स्वरों को भी लेकर 'ककहरा' लिखने की प्रथा मिलती है, जिसे वह 'बावन आखरी' कहते हैं। कबीर ने भी इसी प्रकार 'बावन-आखरी' लिखी।

वस्तुतः सन्तों में इस प्रकार के काव्यरूप की रचना फारसी प्रभाव का ही द्योतन करती है। फारसी में 'श्रालिफनामा' का बहुत प्रचलन रहा है। इसके श्रान्तर्गत कियों ने सम्पूर्ण फारसी वर्णमाला के श्राचरों को लेकर पद्य-रचना की है। जायसी ने इसी पद्धति पर श्रापना 'श्राखरावट' भी लिखा है।

सन्तों को 'ककहरा' या 'ग्रलिफनामा' की रचना में फारसी कवियों से ही प्रेरणा मिली। कबीर के 'बीजक' का 'ज्ञान चौतीसा' मंगलाचरण के रूप में ॐकार शब्द से ग्रारम्भ होता है।

वो ॐकार श्रादि जो जाने।
लिखि के मेटि ताहि सो माने।।
काका कमल किरण महँ पावै।
शशि विकसित सम्पुट महँ श्रावै॥
तहौं कुसुम्भ रंग जो पावै।
श्रीगह गहि के गगन रहावै।।
खाखा चाहै खोरि मनावै।

X X X

कबीर के पश्चात् धरनीदास के तीन 'ककहरे' श्रीर एक 'श्रिलिफ्नामा' मिलता है। पहले ककहरे में छुन्द की प्रत्येक पंक्ति में श्रव्हर बदलते जाते हैं:—

(क) क्या परिचै करहु प्रानी, कवन श्रवसर जात। (ख) खोजि ते निजु वस्तु श्रपनी, छोड़ि दे बहु बात।। २॥ । — 'धरनीदास की बानी' पृ० ३४। ककहरा।

संत कबीर—डा॰ रामकुमार वर्मा पृ० २५ (प्रस्तावना) ।

२. मूलबीजक पं॰ रामखिलावन गोस्वामी, प्रथमावृत्ति पृ०३०६,छं० १६६४।

३. घरनीदास की बानी, बेलवेडियर प्रेस, सं० १६११।

दूसरे में दो चरणों के पश्चात् श्रद्धर बदलकर किव ने किवता की ई—
(क) कायापुर में श्रव्याल भूले तहाँ करु पैसार।
सुरत द्वादस लाइ के तुम बाद करहु हंकार।।१॥
(ख) खड़ग गिह गुरु ज्ञान को तब मारु पाँच पचीस।
उनमुनी घर रहिन किरं,तुम जपो जन जगदीस॥२॥
— 'धरनीदास की बानी' पृ० ३६॥

इसी प्रकार तीसरे ककहरे में चार चरणों के बाद अन्नर बदलते गए हैं। 'श्रालिफ़नामे' में फ़ारसी के ढंग पर कविता की है:—

त्र्रालिफ़-त्र्राप श्रन्दर बसै,-बे बतलावै दूर। --धरनीदास की बानी ए० ४५।

यारी साहब ने भी अपने अलिफ़नामें में उपदेशात्मक भाव प्रकट किए हैं। योग-साधना की बातों का गुम्फन भी उसमें हुआ है।

सीन-सुखमन केरी नौबत बाजै । अनहद घोर गगन में गाजे । घर बरसावे उम्मर भरे । ताकी सेवा गोरख करे ।। १३ ।। ६ इसी ककहरे की पद्धति पर आगे चलकर मिलक मोहम्मद जायसी ने अपना 'अखरावट' लिखा है ।

वारहमासा

सन्तों का दूसरा काव्यरूप है 'बारहमासा' या 'बारहमासी'। यह बारहमासे की परम्परा अपभ्रंश में भी मिलती है। वस्तुतः लोकगीतों से प्रभावित होनेवाली भाषाओं में ही इसी प्रकार के काव्यरूप ग्रहीत हुए। संस्कृत में घटऋतु वर्णन की परिपाटी तो महाकाव्यान्तर्गत मिली और स्वतन्त्र रूप में कालिदास का 'ऋतुसंहार' भी ऐसे मुक्तकों का संग्रहीत रूप है, जिसमें प्रत्येक ऋतु पर स्वतन्त्र रूप से मुक्तक कालिदास ने रचे। यद्यपि इसे सगों में अवश्य सम्बद्ध किया गया है तथापि इसका प्रत्येक मुक्तक अपने में आतम-पर्यवसित है। परन्तु स्वतन्त्र रूप में बारहमासे की परिपाटी वहाँ नहीं मिलती। इस प्रकार सर्वप्रथम लोकभाषा अपभ्रंश में आकर 'बारहमासा' काव्यरूप, स्वतंत्र रूप में भी निर्मित होता हुआ दिखाई पड़ा। नेमिनाथ और राजमती या राजुल की कथा अपभ्रंश की प्रसिद्ध कथा है जिसमें नेमिनाथ के एकाएक

यारी साहब की रत्नावली श्रीर जीवन चरित्र, बेलवेडियर प्रेस, सं०१६१० इलाहाबाद।

वैराग्य उत्पन्न होने पर राजमती का विरह वर्णन विनयचन्द्र सूरि' ने इसी बाग्हमासे की पद्धति पर किया है:—

भाद्रिव भरिया सर पिक्खेवि। सकस्य रोष्ठ्रइ राजलदेवि। हा एकलड़ी भइ निरधार। किम ऊवेषिसि कस्यासार।। ५।। भगाइ सखी राजल मन रोइ। नीठुरु नेमि न श्रप्पशु होइ। सिंचिय तस्वर पारि पलवन्ति। गिरिवर पुणि कड़-डेरा हुँति।। ६।। साँचउ सिंख वरि गिरि मञ्जंति। किमइ न मिजइ सामलकंति। धणा वरि सन्तई सर फुटन्ति। सायरु पुण धणा श्रोह डुलिन्ति।।१७।।

भावार्थ यह कि भादों में सर्वत्र तालाबों को भरा हुआ देखकर राजलदेवी करुण भाव से रो रही है, हाय में अकेली निराधर पड़ी हुई हूँ—िकस करुण हृदय को तुम उद्वेलित कर रहे हो ? सखी कहती है राजल मत रो । निष्ठुर नेमि अपना नहीं हो सकता । बृच्चों को सींचने से उनमें पल्लव आते हैं परन्तु पहाड़ तो और भी कठोर हो जाते हैं । सचमुच ही ऐ सिल, पानी पर्वतों को मेद डालता है, श्यामल कान्ति किसको नहीं मेद देती । बादलों के बरसने से सरोवर वह जाते हैं, परन्तु समुद्र फिर भी स्थिर रहता है ।

इसी प्रकार प्रत्येक महीने में वियोगिनी की व्यथितावस्था का चित्रण उद्दीपन के रूप में हुआ है।

परन्तु सन्त कवियों का बारहमासा उपदेश की भावना से ही निर्मित हुआ है। सन्त कवियों ने अपने बारहमासा में प्रकृति का वर्णन उद्दीपन की दृष्टि से नहीं किया। एक प्रकार से प्रकृति वर्णन इन कवियों का ध्येय ही नहीं रहा है। अधिकांशतः प्रत्येक महीने का नाम लेकर उपदेश और वैराग्यमयभावों को ही इन्होंने अभिन्यक्त किया है। इस प्रकार यहाँ बारहमासे में प्रकृति का रूदिवादी रूप नहीं उपस्थित हो पाया है।

घरनीदास का 'बारहमासा' चैत्र से आरम्भ होता है और जीवन की अस्थिरता को दिखाते हुए कवि प्रत्येक मास का वर्णन करता है—

दोहा—चैत चलहु मन मानि कै, जहाँ बसै प्रान पियार । हिलि मिलि पाँच सहेलरी, पञ्च-पाँच परिवार ।। १ ।।

नेमिनाथ चतुष्पादिका प्राचीन गुर्जर काव्यसंग्रह, जी० श्रो० एस० XII बङोदा, १६२० ।

२. हिन्दी काव्यधारा-- राहुल सांकृत्यायन प्र० ४२८।

छुन्द-परिवार जोरि बटोरि लीजे गोरि खोरिन लाइये।
बहुरि समय सरूप श्रम ना जानिये कब पाइये।। २॥
जेट जतन करु कामिनी, जन्म श्रकारथ जाय।
जोवन गरब भुलाहु जिन, कछु करि लेहु उपाय।। ५॥
छुन्द-करि लेहु कछुक उपाय नहि दुख पाय फिरि पछिताइ है।
जब गाँठि को गय नांटि है, तब दूँद्ते नहिं पाइ है।। ६॥

यहाँ दोहे त्रौर छन्द में बारहमासा विरचित है, परन्तु छन्द में भी दो ही चरण हैं। दोहे की त्रन्तिम पंक्ति का एक त्रंश लेकर छन्द की प्रथम पंक्ति में पुनरावृत्ति उसी पद्धति पर है, जैसो कुराडिलयाँ में मिलती है। प्रस्तुत बारहमासे में किव ने स्त्रियों के प्रति उपदेश दिए हैं।

गुलाल साहब का 'बारहमासा' असाद से आरम्भ होता है। किन ने प्रथम तो एक-एक दोहे में प्रत्येक महीने का उल्लेख कर कोई उपदेशात्मक बात कह दो है और बाद में उक्त महीने की कुछ विशेषताओं के अनुरूप भावाभिव्यंजना की है। यहाँ भी सम्पूर्ण बारहमासा उपदेशात्मक है—

8

बारहमासा जों ठहराई, जन्म सुफल तब जानी भाई || १ || श्रसाद

मास श्रसाढ़ जो श्राइया, सब जिय श्रासा लाय। प्रभु चरनन चित लागेऊ, इत उत नाहिन जाय।। २ ।।

छन्द

पुरवा जो पवन भकोर उठि, बादर चहूँ दिस घाइया।
गरिज गगन श्रनन्त धुनि छुबि, नाम सो लपटाइया।। ३।।
लपटाइ रहु रे नाम सों, श्रानन्द किह निहं जाइया।
प्रेम प्रापत भयो तबहीं, श्रापु श्रापु बनाइया॥४॥

—पृ० ⊏२ । ३

बिलकुल इसी पद्धति पर श्रनेक सन्त कवियों के बारहमासे मिलते हैं।

घरनीदासजी की बानी, पृ०४८, बेलवेडियर प्रेस, सन् १६११, इलाहाबाद।

२. गुलालसाहब की बानी, पृ० ८२, बेलवेडियर प्रेस, सन् १६१०, इलाहाबाद।

इनमें रामरूप श्रौर तुलसी साहेब, हाथरसवाले का भी बारहमासा मिलता है। र

तुलसीसाहिब का बारहमासा सावन से आरम्भ होता है श्रौर इसमें भी दोहे छुन्द में उपदेशात्मक शैली का श्रनुगमन है—

> सत सावन बरसा भई, सुरति बही गंग घार । गगन गली गरजत, उतरी भव जल पार ।। १॥ — पृ० ६७।

पहाड़ा

बारहमासे के श्रातिरिक्त इन संत किवयों का एक तीसरा रूप 'पहाड़ा' भी मिलता है। इसमें संख्याबाचक शब्दों से छन्द का ग्रारम्भ हुग्रा है श्रीर प्रत्येक छन्द में कोई न कोई उपदेशास्मक बातें किव ने कही हैं—गुलाल-साहब का एक उदाहरण लीजिये:—

एका एक अ्रमल जो पावे, साँचा सतगुरु भावे। प्रेम पदारथ हिय में राखे, सुमिरत ही सुख पावे।। १।। दुआ दोष जो दुरमति छोड़े, तिरगुन ताप बहावे। सुरति निरति लै श्रासन माँड़े, सकल संतोष जो पावे।। २।।

- पृ० गुलालसाइब की बानी, १२८।

भूलना

संतों के भूलने भी प्रसिद्ध हुए हैं। जिनमें उक्ति का चमत्कार ही प्रमुख है श्रीर ज्ञान एवं योग की उपदेशात्मक बातों का समावेश भी है। यारी साहब का एक भूलना लीजिये:—

जहँ रूप न रेख न रंग है रे, बिन रूप िष्फात में श्राप फूला। फूल बिना जहँ बास है रे, निर्वास के बास मँबर मूला।। उहाँ दह बिना कँवल है रे, कँवल की जोति श्रलख तोला। यारी श्रलम मलोल नहीं, जहँ फूल देखा बिन डार मूला।। ।।। ।।

रामकुमार वर्मा, हिन्दी साहित्य का त्रालोचनात्मक इतिहास, पृ०४१३।

२. तुलसीसाहिब की बानी, बेलवेडियर प्रेस, सन् १९१४, इलाहाबाद, पृ•६७।

यारी साहब की रत्नावली श्रौर जीवनचरित्र, बेलवेडियर प्रेस, इलाहा-बाद, १६१०।

गरीबदास ने भी भूलने लिखे । इनके भूलने श्रपेचाकृत बड़े हुए हैं, किन्तु योग की बातों का गुम्फन उसी प्रकार इनमें भी है:—

सुरत ऋौर निरत का तार जोड़ा।। १।। इसी प्रकार पलटूदास के भूलने भी प्रसिद्ध हुए हैं। रेखता

इन काव्यरूपों में 'रेखता' भी संत किवयों का एक प्रिय काव्यरूप रहा है। इसकी रचना बहुत कुछ किवत्त श्रीर सबैये के ढंग पर होती है। गुलाल-साहब का एक रेखता लीजिये:—

सुरित सों निरित मिलि ध्यान अजपाजपै,

शान का घोड़ ले सुन्न घावै।। १।।

सेत परकास आकास में फूलि रहो,

चित्त है मँवर तब जाय पावै।। २।।

वह गुंज अनहद गुँजै नाम तबहीं जगै,

प्रेम भो पूर नहिं अनते आवै।। ३॥

कहैं गुलाल फकीर सो सूर है,

मौज के खेल में खेल पावै।। ४॥

इसमें भी सुरित, निरित, अनहद, नाद आदि योग की बातों की चर्चा मिलती है।

गरीबदास की बानी, बेलवेडियर प्रेस, इलाहाबाद, सन् १६१०. ए० १२७।

२. गुलालसाइब की बानी ।

इसी प्रकार 'श्रिरिल्ल' भी संत किवयों के सुक्तक का एक प्रकार है, जिसमें भी यौगिक कियाओं की सम्पूर्ण बातों का गुम्फन हुआ है। अधिकांशत: इसका रूप उलटवांसियों का ही है:—

सुन सरोवर घाट फूल इक पाइया।
विनु डाँडी का फूल केतिक मन भाइया॥
श्रभी पियाला पिया भँवर रस पाइया।
कहै गुलाल श्रतीथ राम गुन गाइया।। २।। ६

सन्त किवयों में मुक्तक के ये सभी प्रकार अपने स्वतन्त्र रूप में विक-सित हुए और इन्हीं के अनुकरण पर परवर्ती सभी सन्तों ने अपने मुक्तकों की रचना की।

निर्गुणिये सन्त कियों के पश्चात् हम प्रेम कथा काव्यों के काल में जब प्रवेश करते हैं, तब मुक्तक रचना का अभाव दिखाई पड़ता है। इसका एक-मात्र कारण सूफी किवयों की वह अभिक्चि है, जिससे उन्होंने प्रेम-कथाओं को ही प्रबन्ध रूप में सँवारने का प्रयत्न किया। इन काव्यों के अन्तर्गत हमें 'बारहमासा' की पद्धति तो मिलती है, परन्तु स्वतन्त्र रूप में उसका अभाव मिलता है। मुक्तक की दृष्टि से जायसी का 'अखरावट' अवश्य महत्वपूर्ण है, जिसमें उन्होंने 'ककहरा' की पद्धति पर आध्यात्मिक और ज्ञान-मूलक भावों की अभिव्यंजना की है। इस 'अखराहट' राब्द की छानबीन इसी निष्कर्ष पर पहुँचाती है कि इसका ताल्पर्य 'अखराबट' या 'अख्रुरवृत्त' से है। जायसी ने सम्पूर्ण 'अखरावट' की रचना इस अख्र कम से नहीं की है। उत्तराई में यह कम नहीं मिलता। आरम्भ में किव ने हसे 'ज्ञान का ककहरा' कह कर अभिहित किया है—

कहों सो ज्ञान ककहरा, सब आखर महँ लेखि। पिरडत पढ़ अखरावटी, टूटा जोरेहु देखि॥ १

'श्रखरावट' का श्रारम्भ मंगलसूचक दोहे से होता है श्रीर पाँच दोहे, सोरठे श्रीर श्रद्धालियों के क्रमोपरान्त 'ककहरा' श्रारम्भ होता है। इसके पूर्व स्वरों में 'श्र' श्रीर 'ए' से कुछ श्रद्धालियों का श्रारम्भ श्रवश्य हो जाता है। सम्पूर्ण 'श्रखरावट' का कम है एक दोहा, एक सोरठा श्रीर सात श्रद्धालियाँ जायसी का यह कम श्रपना मौलिक है—

१. गुलाल साहब की बानी (अरिल्ल २)।

२. जायसी प्रंथावली, रामचन्द्र शुक्ल, चतुर्थ संस्करण, पृ० ३०२।

दोहा— आदम होवा कहँ सुजा, लेह घाला कविलास ।
पुनि तहँवाँ ते काढ़ा, नारद के विसवास ॥ ५ ॥
सोरठा—- आदि किएउ आदेश, सुन्नहिं ते अस्थूल भए ।
आपु करै सब मेस, मुहमद चादर ओट जेऊँ॥ ६॥

का—करतार चाहिय अस कीन्हा ? आपन दोष आन सिर दीन्हा ।। खाएनि गोहूँ कुमति भुलाने । परे आह जग महँ पिछताने ।। छोड़ि जमाल जलालिह रोवा । कौन ठाँव तें देउ विछोवा ।। रैनि छुमास तैसि भारि लाई । रोई रोई आँसू नहीं बहाई ।। पुनि माया करता कह भई । भा भिनसार, रैनि हाट गई ।। सूरुज उए, कँवल-दल फूले । दुवौ मिले पंघ कर भूले ।। ७ ॥ ध

सगुरा धारा और मुक्तक का रूप परिष्कार

तुलसीदास और मुक्तक के विविध रूप

सन्त कवियों की घारा से होते हुए जब हम भक्त कवियों की घारा में श्रा मिलते हैं, तब तुलसी में ही उस बहुमुखी प्रतिभा का प्रकाशन मिलता है, जिससे मुक्तक अपने सभी श्रंगों को लेकर एक साथ लहलहा उठा । यों तो तुलसी ने काव्य के सभी रूपों पर अपनी लेखनी उठाई श्रीर श्रम्तपूर्व कौशल प्रदर्शित किया, किन्तु मुक्तक के चेत्र को भी नवीन उद्भावनात्रों से भर दिया। क्या ब्रालंकार, क्या रस, सभी दृष्टि से यहाँ मुक्तक अपने बहुमुखी परिष्कार को लेकर निर्मित हुए। सरस से सरस और अलंकृत से अलंकृत मुक्तकों की रचना नवों रसों में सर्वप्रथम तुलसी ने ही की। लौकिक मुक्तकों में शृङ्कार रस के मुक्तक 'कवितावली' में अपने शिष्ट मर्यादापूर्ण रूप में हैं। 'वीररस' के मुक्तकों के लिए भी अन्यत्र जाने की आवश्यकता नहीं, यहीं पर 'वीरगाथा काल' की छप्पय श्रौर कवित्त शैली में वीर रसात्मक मुक्तक भी निर्मित हुए हैं। व्यवहारपरक मुक्तकों की छुटा 'दोहावली' में वर्तमान है-जहाँ नीति श्रौर उपदेशात्मक मुक्तकों की रचना भी बहुलता से हुई है। नीति के अन्तर्गत राजनीति, व्यवहारनीति, सदाचार एवं उपदेशात्मक मुक्तकों के भीतर राग-विषयक श्रीर विराग-विषयक धार्मिकतामूलक एवं चारित्र्यप्रवर्तक सभी प्रकार के मुक्तक 'दोहावली' में मिलते हैं।

१. जायसी प्रन्थावली, रामचन्द्रशुक्ल, चतुथ संस्करण, का॰ ना॰ प्र॰ सभा, पृ० ३०८।

यह तो हुई लौकिक मुक्तकों की बात । पारलौकिक मुक्तकों की निधि तो तुलसी के अपने चेत्र की वस्तु है । इनमें वैराग्यमूलक मुक्तकों का एक सम्पूर्ण संग्रह ही 'वैराग्य सन्दीपनी' के रूप में प्रस्तुत है । स्तुति और प्रार्थना-प्रधान मुक्तकों की भी यहाँ प्रचुरता है—जिसमें 'हनुमान बाहुक' आत्म-कल्याण की भावना से विरचित है । विश्वकल्याण की भावना तो सर्वत्र ही मिलती है । 'विनयपत्रिका' के आरम्भिक स्तोत्र में ऐसी ही भावना प्रमुख है । इसी प्रकार स्तुति प्रधान मुक्तकों में सकाम और निष्काम भाव से प्रेरित होकर भी तुलसी की लेखनी चली है । आश्यय यह कि भिक्त की सगुण-धारा में आकर मुक्तक की न जाने कितनी धाराएँ निकलकर वह पड़ी, जिसका समस्त श्रेय गोस्वामीजी को ही दिया जाता है ।

'वैराग्य-सन्दीपनी' श्रौर शान्त-रस के मुक्तक

कि के वैराग्यमय भाव जब काव्यरूप में श्रिभिव्यक्त होते हैं, तब उसमें शान की पराकाष्टा भलक उठती है। स्वयं तुलसी ने इसमें इसी श्रीर संकेत कर दिया है—

> तुलसी वेद-पुरान-मत, पूजन शास्त्र विचार । यह विराग-सन्दीपिनी, श्रिखल-ज्ञान को सार ॥ ७ ॥ १

वस्तुतः तुलसी ने जीवन को मथकर जो अनुभव रूपी नवनीत निकाला, बही इन मुक्तकों के रूप में प्रकट है। इसीलिये वह सन्तों के वर्णन में कभी उनके स्वभाव की श्रेष्ठता बताते हुए उनकी तुलना चातक से करता है—

एक भरोसो एक बल, एक म्रास बिस्वास । राम रूप-स्वाती-जलद, चातक - तुलसीदास ।। १५॥

—तु० ग्रं० ।

श्रीर कभी उनकी महिमा को श्रवर्णनीय समभकर भावाभिव्यंजना करने लगता है:—

मिह पत्री करि, सिंधु मिस, तरु लेखनी बनाइ।
तुलसी गनपति सों तदिपि, मिहिमा लिखी न जाइ।। ३५।।
——तु० ग्रं०।

35 ×1 × 1

१. वैराय-सन्दीपिनी, तुलसी प्रन्थावली, दूसरा खरड, नागरी प्रचारिसी समा, १६८०।

कवि इन्हीं सन्तों के समान सांसारिक माया-मोह से दूर रहकर परम शांति का श्रमिलाषुक बन जाता है। क्योंकि उसे हद विश्वास है:--

> रैनि को भूषन इन्दु है, दिवस को भूषन भानु। दास को भूषन भिंकत है, भिंकत को भूषन ज्ञान ॥ ४३ ॥ ज्ञान को भूषन ध्यान है, ध्यान को भूषन त्याग। त्याग को भूषन शान्तिपद, तुलसी श्रमल श्रदाग ॥ ४४ ॥

दोनों दोहों में किव की एक ही भावना के प्रवाह से ऐक्य आ गया है। इन दोहों के अतिरिक्त किव ने सोरठे और चौपाई छन्द में भी भावाभिव्यक्ति की है। मुक्तक यहाँ बड़े ही सरल और चमत्कारविहीन हैं। कहीं-कहीं रूपक श्रीर श्रनुपास का प्रयोग भी कवि ने किया है, किन्तु उस श्रोर कवि का ध्यान श्रिधिक नहीं है। तो भी इन मुक्तकों में काव्यत्व पूर्ण है। श्रीर इनका परि-गणन पारलीकिक मुक्तकों के अन्तर्गत होता है । अतः शान्त-रस का सुन्दर पारिपाक इन मुक्तकों की विशेषता है।

'बरवे रामायण' श्रोर बरवे छन्द का परिष्कृत रूप

यद्यपि 'बरवै' की रचना 'मानस' की भाँति सात कांडों में ही हुई है. किन्तु इसमें प्रबन्धकाव्य की ऋविछिन्न घारा का अभाव है। प्रतीत ऐसा ही होता है कि समय-समय पर राम के जीवन पर निर्मित बरवे छन्दों को लेकर कथा के रूप में सँजो दिया गया है। यदि ऐसा न होता तो सम्पूर्ण कांडों में कथा की धारा अविरल गति से बहती। 'बालकांड' का आरम्भ एकाएक दो सिखयों के वार्तालाप से हो जाता है, जहाँ पर वे सीताजी के सौन्दर्य का वर्णन कर रही हैं। इस सीन्दर्य-वर्णन में सच पूछा जाय तो कवि का उक्ति-कौशल ही प्रमुख है। तुलसी ने अन्यान्य अलंकारों के रूप में सौनदर्य वर्णन की बहे ही चमत्कारिक ढंग से रखा है। प्रत्येक बरवै अपने में आत्मपर्यवसित है और इस सौन्दर्य वर्णन में व्यतिरेक ग्रालंकार द्वारा उक्ति में सौन्दर्य किव ने ला दिया है :---

> मुखदन थोर। सुबरन सुखमाकर सीय त्रांग, सिख ! कोमल कनक कठोर ।। २ ।। सिय मुख सरदकमल जिमि, किमि कहि जाइ। निसि मलीन वह, निसि दिन यह बिगसाइ ॥३॥ ^९

१. बरवे रामायस्, तुलसीयन्थावली, ना० प्र० सभा, (खंड २) १६८०.

इसके पश्चात् राम के रूप का वर्णन है श्रीर पुनः हम उस स्थान पर पहुँच जाते हैं जहाँ जनकपुरी में राम मंच पर बैठे हुए हैं। समस्त राजाश्रों का मुख मलीन हो गया श्रीर धनुष के न टूटने पर सारी प्रजा उदासीन हो उठीं। एक पद्य में इस उदासीनता का वर्णन है श्रीर दूसरे ही में राम के धनुष तोड़ने श्रीर पुरी के हर्षित होने का उल्लेख है। 'श्रयोध्याकाएड' में भी कथा थोड़ी सी है, जिससे केवल राम वनगमन का श्रामास मात्र मिलता है। 'श्ररएयकाएड' में पुनः एक एक पद्य में कंचनमृग के पीछे जाना श्रीर सीता को वहाँ न पाकर राम का वियोग वर्णित है। 'किष्किन्धा' काएड में केवल दो बरवें हैं श्रीर 'सुन्दर कांड' में केवल सीता विरह के बरवें हैं। इसी प्रकार 'लङ्का कांड' में राम का सेना सहित पार उतरने का ही वर्णन है श्रीर उत्तर कांड में रामनाम महिमा के मुक्तक हैं।

सम्पूर्ण 'बरवे रामायण' का रूप संग्रहीत मुक्तकों का है, जिसमें संघात के समान प्रकरणबद्ध मुक्तकों का संग्रह है। ये मुक्तक जिस बरवे शैली में लिखे गए हैं, उसके मूल रचयिता रहीम थे—उन्हीं के 'बरवे नाथिकामेद' से प्रेरणा किन को मिली। किन्तु तुलसी का यह संग्रह शृङ्कारप्रधान नहीं। इसमें आरम्भ में ही ऐसे मुक्तकों की बहुलता है और यहाँ किन की प्रवृत्ति अलंकार निरूपण की श्रोर श्रिषक है। मुक्तक में कलापच को भावपच के साथ उत्कर्ष पर पहुँचाने का कार्य सर्वप्रथम तुलसी ने ही किया। रूप-वर्णन में किन ने बरवे छन्द का कौशल दिखाया है, जिसमें भावोत्कर्ष विधायक श्रलंकार ही प्रयुक्त हुए हैं:—

चम्पक-हरवा श्रंग मिलि श्रिधिक सोहाइ। जानि परे सिय हिय रे, जब कुँभिलाइ॥ ५॥

---तु० गं० ।

यहाँ उन्मीलित अलंकार है श्रीर श्रागे चलकर मीलित का सौन्दर्य भी श्रपूर्व है:—

सिय तुव श्रॅग-रंग मिलि श्रिधिक उदोत । हार बेलि पहिरावौं चम्पक होत ॥ ६॥

—तु० ग्रं० ।

श्रलंकार-प्रधान मुक्तकों के श्रतिरिक्त भावप्रधान मुक्तक भी 'बरवै' में श्राए हैं। विरद्द-वर्णन के प्रसंग में सीता की उक्ति बड़ी स्वाभाविक हैं:—

> डह्कु न है उजियरिया निधि निह घाम । जगत जरत श्रम लागु मोहि बिनु राम ॥ ३७ ॥

श्रव जीवन के है किप श्रास न कोह। कनगुरिया के मुदरी कंकन होह।। ३८॥ राम-सुजस कर चहुँ जुग होत प्रचार। श्रसुरन कहँ लिख लागत जग श्रॅंधियार।। ३६॥

—तु० ग्रं० ।

इसी प्रकार राम को सीता के बिना शिश की शीतलता दाहक सी लगती है:—

> सीतलता सिंस की रहि सब जग छाइ। श्रिगिन ताप हैं तम कह सँचरत श्राह।। ३३॥

> > -तु गं।

मुक्तक में विरह-वर्णन की यही शैली आगे चलकर बहे ही ऊहात्मक रूप में रीतिकाल में प्रकट हुई और कभी-कभी तो वह हास्यास्पद भी हो गई।

'बरवे रामायण' में तुलसी की प्रवृत्ति कलापत्त के सौन्दर्य प्रदर्शन में अधिक रमी। यही कारण है इसके बरवे शुद्ध मुक्तक की श्रेणी में त्राते हैं। अलङ्कार-प्रधान मुक्तकों में संस्कृत की रीति-पद्धति का आभास मिलता है, जहाँ मुक्तकों का रूप उदाहरण स्वरूप हो गया है।

रामाज्ञा प्रश्न श्रौर मुक्तक का नवीन संग्रह

श्रमी तक तुलिंधी मुक्तकों के बाह्य श्रवयव श्रलंकार श्रीर छुन्द के सीन्दर्य को सँवारने में लीन दिखाई पड़े। 'रामाजाप्रश्न' में श्राकर मुक्तक का एक श्रनोखा ही रूप उन्होंने ला उपस्थित किया। यों तो इसमें भी सात सर्ग हैं श्रीर रामकथा का बहुत हलका-सा सूत्र भी दूँ दुने पर इनमें मिल जाता है, तथापि यह प्रबन्धकाव्य नहीं। यह एक ऐसा मुक्तकों का संग्रह है, जिसमें शकुन सूचक मुक्तक विशेष रूप में रचे गए हैं।

रामकथा का इलका-सा सूत्र इसमें मिलता है, पर एकस्त्रता इसमें नहीं मिलती । कथा का आरंभ दशरथ के राज्यकाल से होता है। बालकांड की कथा की पुनः चौथे कांड में आ़बृत्ति हुई है। दूसरे कांड में आयोध्या और किष्किन्धाकाएड का पूर्वाई है। तृतीय में 'अरएय कांड' का उत्तराई और 'किष्किन्धा' की कथा है। पंचम में 'सुन्दरकांड' और 'लंकाकांड' तथा षष्ट में 'उत्तरकांड' और सप्तम में स्फुट मुक्तक हैं।

इस प्रकार 'रामाज्ञा' मुक्तकों का संग्रह है और एक विशेष प्रकार का ऐसा भौलिक संग्रह है, जिसमें सात सर्ग हैं तथा प्रत्येक सर्ग में सात सात दोहों के सात 'सप्तक' हैं। प्रत्येक सप्तक का दोहा अपने दूसरे चरण में मंगलस्चक है। इस मङ्गल भावना से निर्मित होने के कारण किव का ध्यान काव्यत्व पर श्रिषक नहीं गया है। तो भी श्रनुप्रासमयी शब्दावली में इसके मुक्तक गतिपूर्ण हैं:—

सुधा, साधु, सुरतरु, सुमन, सुफल सुहावनि बात । दुलसी सीतापति-भगति, सगुन सुमंगल सात ॥ १॥ १ 'दोहावली' के मुक्तक

'दोहावली' की रचना कर गोस्वामी जी ने निर्गुणियों की दोहा शैली को आगे विकसित किया। उन्होंने दोहों की बड़ी अवली प्रस्तुत कर दी, जिसमें उनका स्वरूप धर्मोंपदेशक, नीतिकार और भक्त सभी का दिखाई पड़ता है। फलतः इसमें धार्मिकतामूलक, राजनीति एवं व्यवहारनीतिपरक वैराग्यपरक आदि विभिन्न प्रकार के मुक्तकों की रचना हुई है। इसी विभिन्नता के अनुरूप कहीं तो किव का रूप बिल्कुल ही स्कितकार का हो गया है और कहीं वह अपने सहज किव के स्वरूप को सुरित्तत बनाए हुए है। जहाँ भी राजनीति अथवा व्यवहारनीति के भावों को पद्य बद्ध किया है, वहाँ किव का स्वरूप स्कितकार का हो गया है। यहाँ मुक्तक में वस्तु की प्रधानता होने के कारण रस नहीं, केवल उक्ति का कौशल मात्र है।

कारन ते कारज कठिन, होइ दोष निह मोर।
कुलिस श्रस्थि तें, उपल ते लौह कराल कठोर।। ५०३।।
रैयत राज समाज, घर, तन, धन, धरम, सुबाहु।
शान्त सुरुचिवन सौंपि सुख बिलसिंह नित नरनाहु।। ५२१॥

-दोहावली तु० ग्रं०।

किन्तु चातक को लेकर जिस अन्योक्तिपद्धति पर तुलसी ने दोहों की रचना की, उनमें किन का किन-रूप पूर्णतः सुरिच्चत है। यहाँ किन की भाषु-कता कला के साथ एकाकार हो गई है। पच्ची को संबोधित कर भावामि-व्यंजना करने से मुक्तक में बड़ी मार्मिकता आ गई है। इसी प्रकार अन्योक्ति-मुलक मुक्तक दीनद्यालजी ने आगे चल कर रचे। तुलसी के इन मुक्तकों में भावगत तीव्रता अधिक है—

एक भरोसो, एक बल, एक आ्रास बिस्वास । एक राम-घनश्याम हित, चातक तुलसीदास ॥ २७७॥

रामाञ्चाप्रश्न, तुलसी प्रन्यावली, खंड २, ना० प्र० समा. काशी, सं० १६८० (सर्गे ७, सप्तक ३)।

चातक तुलसी के मते, स्वातिहु थिये न पानि ।
प्रेम तृषा बाढ़ित भली, घटे घटेगी आनि ॥ २७६ ॥
रटत रटत रसना लटी, तृषा सूखि गे आंग ।
तुलसी चातक-प्रेम की नित नूतन रुचिरंग ॥ २८० ॥
निह जाचत निह संग्रही, सीस नाइ निह लेइ ।
ऐसे मानी मांगनेहि को बारिद बिन देइ १ ॥ २६० ॥

- 'दोहावली' तु० मं ०।

सम्पूर्ण चातक की श्रन्योक्तियाँ भाव में श्रपने उत्कर्ष को पहुँच गई हैं। यहाँ काव्य श्रौर काव्यत्व दोनों हैं।

यद्यपि दोहे की पद्धति निर्गुणियों की श्रपनी पद्धति थी, किन्तु तुलसी ने उसी पद्धति को श्रपना कर उसमें रूप का निखार ला दिया है। जो काव्यत्व कवीर न दे पाये, वह तुलसी ने दिया।

'बाहुक' के मुक्तक।

'हनुमान बाहुक' तक पहुँचते-पहुँचते किन की भावना इतनी प्रार्थनापरक हो उठी कि वे श्रपने इष्टदेव से श्रात्मकल्याण की याचना करने लगे। रोग निवारण के लिये ये प्रार्थनापरक मुक्तक कहीं-कहीं तो बड़ी करुण शैली में निर्मित हुए हैं:—

पॉय-पीर, पेट-पीर, बाहु-पीर, मुँह-पीर,
जरजर सकल सरीर पीर भई है।
देव, भूत, पितर, काम, खल, काल, प्रह,
मोहि पर दबरि दमानक सी दई है।
हों तो बिन मोल ही बिकानो, बिल, बारे ही तें,
श्रोट रामनाम की ललाट लिखि लई है।
कुम्भज के किंकर बिकल बूढ़े गोखुरनि,
हाय रामराय! ऐसी हाल कहूँ भई है १।। ३८।।

संपूर्ण 'बाहुक' इसी करण स्वर में निर्मित है। किव ने छप्पय भूलना, मत्तायन्द, घनाव्दी छन्द में मुक्तक रचे हैं। प्रौढ़ काल की रचना होने के • नाते इसमें भाषा की प्रांजलता एवं काव्यात्मकता पूर्ण मिलती है। सत अई श्रीर नवीन परम्परा के मुक्तक

कबीर ने तो केवल दोहे की परम्परा को आगे बढ़ाया, पर तुलसी ने 'गाथा'

१. 'बाहुक', तुलसी-प्रन्थावली खंड २, ना० प्र० समा, १६८० ।

श्रीर 'श्रार्या' की परम्परा को भी पुनः काव्यच्चेत्र में लाकर दिखाया। किन्तु वुलसी की 'सतसई' अपनी पुरानी परम्परा पर निर्मित नहीं। सबसे प्राचीन प्राकृत की सप्तश्राती शृंगारप्रधान है श्रीर श्रागे चलकर संस्कृत में उसीका श्रनुकरण 'श्रार्यासप्तशाती' के रूप में हुश्रा। तुलसी ने श्रपनी 'सतसई में' एक श्रोर तो भक्ति, ज्ञान विषयक दोहे रचे हैं, दूसरी श्रोर राजनीति विषयक दोहों का भी इसमें श्रन्तर्भाव है। प्राकृत की 'गाथा सप्तश्राती में' व्यवहार-विषयक दोहों का पुट तो मिलता है, परन्तु उसका प्रमुख रस श्रङ्कार ही है। तुलसी ने श्रपनी सतसई के सात सगों में कमशः भित्त, उपासना, रामभजन, श्रात्मबोध, कर्ममीमांसा, ज्ञानमीमांसा श्रीर राजनीतिक दोहों को संकलित किया है। इस प्रकार सप्तश्राती की उन्होंने एक नवीन रूप में हिन्दी में श्रवतारणा की है। जहाँ कहीं भित्त-भावना भरे मुक्तक तुलसी ने निर्मित किए, वहाँ बड़ी प्रभावोत्पा-दकता किय ने ला दी है। इस भावना की गम्भीरता से दोहे बड़े विचार प्रधान भी हो उठे हैं।

'कवितावली' श्रौर मुक्तक की विविधता

कवितावली में मुक्तक रचना सर्वाङ्गपूर्ण और सुन्दर है। क्या पदावली, क्या रस व्यंजना और क्या कलात्मकता, सभी और से कवि ने मुक्तक के रूप को सँवारने की चेष्टा की है और यह कार्य इतना अधिक सफल हुआ है कि कवि की जितनी सराइना की जाय थोड़ी ही है।

तुलसी ने वीरगाथाओं की किवत्त, छुप्यवाली पद्धित को अपना कर इसमें जिन मुक्तकों की रचना की, उनमें रामकथा का आधार अवश्य लिया है। यही कारण है, इसके प्रत्येक मुक्तक के पाछे एक पूरा प्रसंग निहित है। इस प्रसंग को देख कर ही इसके प्रवन्धकान्य होने का आभास भी मिलने लगता है। निश्चय ही इसमें कहीं-कहीं एक ही भाव के मुक्तक लगातार मिलते हैं और सगों का विधान भी है, किन्तु इसमें कथा को न तो नियमित विस्तार ही मिला है और न कांड-विभाजन ही ठीक से किया गया है। 'किष्किन्धा' और 'अरग्य' में केवल एक एक मुक्तक हैं। दूसरे, प्रत्येक कांड में कथा प्रत्येक प्रसंग को लेकर आगे नहीं बढ़ती। 'बाल कांड' से एकाएक प्रसंग आरम्म हो जाता है, जो राम के रूप-वर्णन से चलता है। सीता स्वयंवर आता है, पर न तो विश्वामित्र आगमन है, न कहीं अहिल्या-उद्धार का प्रसंग। 'अयोध्याकांड' में रामवनगमन का प्रथम ही संकेत कर दिया जाता है। कैकेयी के वरदान की चर्चा भी नहीं, केवल राम के माहात्म्य सम्बन्धी प्रसंग को ही किव ने लिया है। 'अरग्य कांड' में कंचन-मृग की ओर दौड़ने और 'किष्किन्धा' में केवल

हनुमान के समुद्र पार करने का प्रसंग एक-एक छन्द में पूर्ण हो गया है। 'सुन्दर कांड' में भी कोई विशेष कथांश नहीं। लंका-दहन का प्रभावशाली वर्णन है। 'लंका कांड' में भी नियमित कथा नहीं, यहाँ युद्ध-वर्णन ही प्रमुख है। 'उत्तर कांड' में बैराग्य, भिक्त स्त्रीर नीति के सुन्दर मुक्तकों के साथ स्त्रात्मग्लानि का सुंदर भाव स्रिभ्यक्त हुस्रा है। इनसे यह स्पष्ट है कि 'कवितावली' में प्रबंधत्व नहीं, प्रकरणबद्ध मुक्तकों का 'संघात' रूप में संग्रह ही है। 'संघात' में ऐसे ही मुक्तक सँजोए जाते हैं, जिनमें प्रसंग की एकता हो।

तुलसी के अन्य मुक्तकों में अनुभूति की तीव्रता एवं शब्दों द्वारा संगीत की सृष्टि अभी तक इस रूप में नहीं दिखाई पड़ी थी, जिस रूप में 'कवितावली' में वर्तमान है। इस संग्रह के मुक्तक बड़ी ही सरसता में पगे हुए हैं। राम के बालरूप का वर्णन जिन सवैयों में हुआ है, उनमें कोमल कान्त पदावली का इतना सुंदर प्रयोग है कि सम्पूर्ण मुक्तक अपूर्व माधुरी से भर उठे हैं। रूप-वर्णन में सजीव हश्यांकन की ज्ञाता भी किव में है:—

बर दन्त की पंगति कुंदकली, श्रधराघर-परूलव खोलन की। चपला चमकै घन बीच जगै छवि मोतिन माल श्रमोलन की। छुँछुरारी लटें लटकें मुख ऊपर कुगडल लोल कपोलन की। निवछावरि प्रान करें तुलसी, बिल जाऊँ लला इन बोलन की।।॥।

सवैये में किव का हृदयावेग बड़े ही लययुक्त शब्दों में होकर स्वतः ढल गया है, जिससे किव का त्रावेग बाह्य छुन्द के लय के साथ मिलकर वड़ा ही कम्पनयुक्त हो छठा है। इसी हृदयावेग-जिनत-कम्पन में संगीत फूट पड़ा है। इस संगीत के साथ ही इसमें काव्यत्व भी पूर्ण है और इसी सामंजस्य में मुक्तक की एकमात्र विशेषता है। यह विशेषता अभी तक मुक्तक में अन्यत्र नहीं दिखाई पड़ी थी।

श्रागे चलकर शृङ्कार, वीर, रौद्र, भयानक, श्रद्भुत श्रौर शान्त-रस के मुक्तकों की छटा भी श्रपूर्व है। शृंगार का शिष्ट मर्यादापूर्ण वर्णन इन मुक्तकों में है:—

दूलह श्री रघुनाथ बने, दुलही सिय सुन्दर मन्दिर माँहीं। गावित गीत सबै मिलि सुंदरि, बेद जुवा जुरि बिप्र पढ़ाहीं।

किवतावली.......वुलसी ग्रंथावली, खंड २, ना० प० सभा, काशी, सं० १६८०, बालकाएड ।

राम को रूप निहारित जानकी कंकन के नग की परछाहीं। बार्ते सबै सुधि भूलि गई, कर टेकि रही पल टारत नाहीं।। १७।। —तु० ग्रं० बाल कांड।

वन-गमन के प्रसंग में प्रामवधूटियों के सहज स्वाभाविक प्रश्न श्रौर सीता के उत्तर भी भावात्मकता से पूर्ण हैं। मानव प्रवृत्ति का सूच्म श्रध्ययन यहाँ दर्शनीय है:—

सुनि सुन्दर बैन सुधारस-साने, स्थानी हैं जानकी जानी भली।
तिरक्के किर नैन दै सैन तिन्हें समुभाइ कक्षू मुसुकाइ चली।
तुलसी तेहि श्रीसर सोहें सबै श्रवलोकित लोचन - लाहु श्रली।
श्रनुराग-तङ्गाग में भानु उदै बिगर्सी मनो मंजुल कंज कली।।२२॥
—तु० गं० श्रयोध्या कांड।

रसानुकूल पदावली का परिवर्तन किव ने किया है। वीर रस के मुक्तकों में जिस परुष श्रीर द्वित्व वर्णों की शैली को उन्होंने श्रपनाया है, वह उस रस के परिपाक में सहायक है। भयानक रस के मुक्तकों में श्राच्य ध्वनियों का ऐसा कीशल है जिससे पढ़ते ही भयातुर समूह भागता हुश्रा श्राँखों के समज्ञ श्रा जाता है:—

"लागि लागि ऋागि," भागि भागि चले जहाँ तहाँ ॥ १४॥ — सुन्दर कांड तु० ग्रं०।

मुक्तक की यह एक ही पंक्ति भय के भाव को व्यक्त करने में सच्म है। अस्तु किवतावली में भावों की विविधता के अनुरूप मुक्तक के विविध रूप मिलते हैं और इन विविध रसों के मुक्तकों में कहीं भाव की प्रधानता है, तो कहीं विधानपच्च की। परन्तु कलात्मकता का इन मुक्तकों में कहीं अभाव नहीं है और जहाँ इस कला की प्रधानता में भावों का सामंजस्य हो गया है वह मुक्तक बहुत ही मुन्दर बन पड़े हैं।

'विनय पत्रिका' श्रीर "स्तोत्र" शैली के मुक्तक

'विनय पत्रिका' में पहुँच कर तो किव की प्रतिभा गीतिकाव्यात्मक हो उठी है, जहाँ श्रात्माभिव्यंजना भरपूर है। किन्तु उसके श्रारंभिक श्रीर बीच बीच में श्राए हुए 'स्तोत्र' गीतिकाव्य के श्रन्तर्गत परिगण्तित नहीं होते। ये 'स्तोत्र' संस्कृत पदावली से पूर्ण हैं श्रीर उनमें स्तुति श्रीर प्रार्थना के भाव प्रमुख हैं। 'स्तोत्र' में किव की पारलौकिक भावना श्रिभिव्यक्त होती है जो शान्त रस के भीतर श्राती है। मुक्तक का यह रूप संस्कृत में बहुत

प्रचिलत रहा है। हिन्दी में उसे लाने का श्रेय तुलसी को ही दिया जाता है। हनके स्तोत्र संस्कृत शैली में ही निर्मित हैं:—

नौमि नारायणं नरं करुणायनं ध्यानपारायणं ज्ञानमूलम्। स्राखिल-संसार-उपकार-कारन सदय-हृदय तपनिरत प्रणतानुकूलम्।।६०।।१ रीतिकाल स्रोर मुक्तक का बाहुरुय

भक्तिकाल का अन्त हाते होते हिन्दी की मुक्तधारा में एक नवीन प्रवृत्ति के योग से एक नवीनता का आभास मिला। यह प्रवृत्ति रीति प्रन्थों के निर्माण की प्रवृत्ति थी, जिसमें काव्यशास्त्र के अन्तर्गत विवेचित अन्यान्य विषयों का निरूपण ही कवियों का मुख्य लच्य बन गया । यह प्रवृत्ति हिन्दी की अपनी मीलिक उद्भावना के फलस्वरूप प्रकाशित हुई हो ऐसी बात नहीं। वास्तव में यह प्रवृत्ति संस्कृत की थी, जो काव्यशास्त्र के बनने के पश्चात् उसके छने रूप में संस्कृत के ग्रुन्तिम दिनों में दिखाई पड़ी । संस्कृत का काव्यशास्त्र जिन पाँच सम्प्रदायों द्वारा पुष्ट हुआ, उसमें रस, अलंकार, रीति, गुख, दोष, शब्द-शक्ति, नायिकाभेद, छन्द और पिंगल श्रादि सभी की सुद्मातिसूद्म विवेचना की गई श्रीर जब यह शास्त्र श्रत्यधिक पुष्ट हो चुका था तभी संस्कृत काल के श्रन्तिम दिनों जब संस्कृत श्रत्यधिक श्रलंकृत हो चुकी थी कवियों ने उसमें से अपने मनोनुकूल सामग्री निकाल-निकाल कर ऐसे लक्ष्ण-ग्रन्थों का निर्माण किया, जो रीतिकाव्य कह कर श्रिभिहित किया गया। इन लत्त्रग्र-प्रन्थों का रूप बहुत ही छना हुआ था, जी एक ओर अलंकार और रस के उदाहरणों को लेकर और दूसरी स्रोर नाट्यशास्त्र से अन्यान्य नायक श्रीर नायिकाश्रों की विशेषताश्रों को लेकर सूत्र रूप (नायिका भेद) में निर्मित किया गया। इस प्रकार संस्कृत-साहित्य में एक समय ऐसा श्रा गया जब कि में काव्यत्व के स्थान पर पांडित्यदर्शन अधिक प्रवल हो उठा और वे किव के स्थान पर स्त्राचार्य कहे जाने लगे।

हिन्दी के रीतिकाल की परिस्थितियाँ

संस्कृत की इसी परवर्ती प्रवृत्ति का प्रभाव, बहुत धीरे-धीरे हिन्दी काव्यधारा में भी होता हुआ भिन्तकाल के अन्तिम दिनों में उदय हुआ और उस समय अपने प्रवल रूप में दिखाई पड़ा, जब कियों का संबंध दरबार से अदूट रूप में स्थापित हो गया। यह काल मुगल सम्राटों के वैभव का युग था, जब कियों की काव्याभिव्यक्ति दरबारों के आश्रय में होने के कारण

१. विनय-पत्रिका---तुलसी-प्रन्यावली (ना॰ प्र॰ सभा संवत् १६८०)

उन्मुक्त श्रात्माभिन्यंजन के रूप में न प्रकट हो पाई । जब देश की राजनीतिक परिस्थितियों में परिवर्तन हुए श्रौर जहाँगीर एवं शाहजहाँ जैसे कलाप्रेमी
बादशाहों ने किवयों को राज्याश्रय देना श्रारम्भ कर दिया, तब साधारण वर्ग
का किव बरबस दरबारों की श्रोर उन्मुख हुआ श्रौर वहीं पर उसने श्रपनी
काव्यकला का प्रकाशन किया । काव्य पर इनकी जीविका निर्भर थी,
श्रतः इन्होंने ऐसी ही किविता का निर्माण किया जो श्राश्रयदाताश्रों का मनोरंजन श्रिषक से श्रिषक रूप में कर पाती । श्रस्तु, किवता राजनीतिक श्रौर
सामाजिक कारणों के फलस्वरूप कियों की एक मात्र साधना वन गई श्रौर
श्राए दिन दरबारों में किवयों का समाज प्रस्तुत हो कर एक दूसरे को पछाइने के ध्येय से काव्य पाठ करता श्रौर इसके द्वारा राजाश्रों से श्रधक मान
पाने का श्रमिलाषुक रहा करता था । श्राश्रय यह कि मिनतकाल के पश्चात्
काव्यक्तेत्र में जो नवीन परिवर्तन दिखाई पड़े उनके मूल में देश की राजनीतिक, सामाजिक, श्रार्थिक परिस्थितियाँ कार्य कर रही थीं। इन्हीं के श्रनुरूप
मक्तक ने श्रपना स्वरूप निर्माण किया।

'रीतिकाल' का आरम्भ जिस सत्रहवीं शताब्दी से माना जाता है वह इतिहास में शाहजहाँ का काल था। यह शान्ति श्रीर कला के उत्कर्ष का काल था । शाहजहाँ की मृत्यु के उपरान्त तो श्रीरंगजेव के कट्टर राज्य श्रीर राजनीतिक श्रधःपतन का युग श्रा जाता है श्रीर धीरे-धीरे उसके ध्वंस होने का स्वर भी सुनाई पड़ने लगता है। ऐसे ऋशान्त वातावरण में जब कवियों का श्रपना कोई स्वतन्त्र ब्यक्तित्व न रह गया था हमारे रीतिकाव्य का सजन हुआ । अस्त स्वाभाविक रूप में संस्कृत के रीतिकाव्य से हिन्दी का रीतिकाव्य दूसरी श्रेणी का हो गया। राज दरबार के वातावरण में पला हुआ कवि एक श्रोर तो घोर शृङ्गारिक बन गया, दूसरी श्रोर जब उसने लच्च -प्रन्थ लिखे भी तो वे संस्कृत के लच्चग-प्रन्थों की अनुकृति के ही रूप में हमारे समच आए । तो भी 'रीतिकाल' के कवियों में अपनी एक विशेषता यह दिखाई पड़ी कि उन्होंने अपनी सीघी-सादी, सरल भाषा में मुक्तक रचना द्वारा अपने काव्य-सिद्धान्तों एवं कविता को दरबारों के श्रितिरिक्त साधारण जन तक श्रवश्य पहुँचा दिया । इस प्रकार संस्कृत रीतिकालीन मुक्तकों में काव्यत्व के होते हुए भी जहाँ पांडित्यप्रदर्शन ही प्रमुख दिखाई पड़ा वहाँ हिन्दी के रीतिकालीन मुक्तक पांडित्यपूर्ण होते हुए भी काव्यत्व पूर्ण भी हुए । इसका प्रधान कारण वातावरण की भिन्नता में निहित था। जहाँ हिन्दी का रीतिकालीन मुक्तक विलासिपय बादशाहों के ही आश्रय में अधिकांश रूप से पनपा, वहाँ संस्कृत

के रीतिकालीन काव्य में वातावरण ऐसा नहीं मिलता। संस्कृत का साहित्य बहुत पूर्व ही एक प्रशस्त साहित्य बन चुका था, जिसमें नाट्यशास्त्र श्रौर काव्य की मीमांसा प्रौढ़ रूप में हो चुकी थी। इनसे तो परवर्ती संस्कृत कवि प्रभावित हुए ही, साथ ही यह भी कहा जाता है कि वात्स्यायन के 'कामसूत्र' का प्रभाव भी उन पर पड़ा । तीसरी खोर सबसे प्रमुख बात जो संस्कृत मुक्तकों में दिखाई पड़ी वह थी प्राकृत से उनका प्रेरित होना । प्राकृत-काल में श्रमीरों के प्रभाव के अनुरूप ऐहिकतापरक मुक्तकों की रचना की चर्चा पीछे की गई है। हाल की 'गाथासप्तशती' का प्रभाव समुचित रूप से इन परवर्ती कवियों पर पड़ा। हिन्दी के 'रीतिकाल' की पूर्वपीठिका में ये तीनों बार्ते निहित होने के कारण हम इस काल के कवियों को एक श्रोर जहाँ संस्कृत के लच्च ए-लच्य ग्रन्थों श्रौर नाट्यशास्त्रीय एवं कामशास्त्रीय ग्रन्थों से प्रभावित पाते हैं, वहाँ दूसरी श्रोर उन्हें प्राकृत के मुक्तकों से प्रेरणा लेते हुए भी देखते हैं। इस प्रकार रीतिकालीन मुक्तकों पर अपने समय का प्रभाव तो पड़ा ही, साथ ही पूर्ववर्ती साहित्य के ख्रंग-प्रत्यंगों से उन्हें प्रेरणा भी मिली श्रौर जिस रूप में वे प्रस्तुत हुए वह ऋत्यधिक ऋलंकृत, चमत्कार पूर्ण एवं शास्त्रीय दिखाई पड़ा। श्रंगारिकता

इस काल के मुक्तकों की प्रथम विशेषता जो दिखाई पड़ी, वह यी उनकी श्रविशय शृङ्गारिकता । शृङ्गारप्रधानता का मूल कारण मुगल दरबारों की विलासिता एवं श्रंगारिक वातावरण था। मगल सम्राटों की विलासिता ग्रपने चरम को पहुँच चुकी थी। स्रतः किवयों ने अपने स्राध्यदातास्रों के मनोतु-कुल दरबार की शान-शौकत एवं श्टंगारप्रियता की प्रवृत्ति को ही ब्रांकित करने में श्रिधिक श्रिभिरुचि दिखाई । इन शाही दरबारों में जिन चित्रकारों को श्राश्रय मिला उन्होंने भी दरबार के ऐश्वर्य की चित्रित करने का प्रयास किया । मुगल सम्राटों की ऐहिकतापरक भावना का आभास कवियों और चित्रकारों के ऐसे भुकाव, को देखकर मिल जाता है। इस ऐहिकतापरक भावना में भी जीवन के शृंगारिक पत्त को श्रिधिक श्रपनाने का कारण श्राश्रय-दातास्रों की मनोवृत्ति में निहित था। शाहजहाँ के वैभव-पूर्ण दरबार स्रोर पेश्वर्यपूर्य अन्तः पुर की बिखरी हुई विभूति का वर्णन इतिहास में मिलता है। ऐसे वातावरण के बीच रहनेवाले कवि को, प्रेरणा जिस श्रंगाररस के मुक्तकों के निर्माण में मिली, वह स्वामाविक ही थी। यही कारण है श्रंगार-रस के मुक्तकों का जितना बृहद संग्रह इस काल में मिलता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है।

मुगल-विलासिता का प्रभाव हिन्दू राजकर्मचारियों श्रीर राजाश्चों पर भी पड़ा, फलतः इनके श्राश्रय में रहने वाले कवियों की लेखनी भी इसी श्रङ्कार रस में डूब गई। भक्ति-भावना का हास

भिकत भावना का हास क्रमशः होता चला गया और 'सन्तन को कहा सीकरी सों काम' जैसी स्वतन्त्र भावना को अभिन्यक्त करने का न तो अवसर ही था, और न साहस ही रह गया था। परिस्थितियाँ ही कुछ ऐसी आ पड़ी थीं, कि बिना राज्याश्रय लिए किवयों को कहीं पूछ न थी। दरबार के बाहर किव अपने को प्रकाश में ला ही न सकता था। अतः दरबारी वातावरणमें अपनी धार्मिकता की प्रवृत्ति को उसे सब्धा तिलाञ्जलि देनी पड़ी; और यदि इन किवयों ने राधाकृष्ण का स्मरण भी किया तो वह केवल नायक-नायिका के ही रूप में सामने रख कर। उन्हें यह स्वीकार ही करना पड़ा—

श्रागे के कवि रीभिहें तो कविताई।

नत, राधा कन्हाई सुमिरन को बहानो है।। भिखारीदास ।।

मुगल सम्राटों की धार्मिक श्रमहिष्णुता के फलस्वरूप हिन्दू संस्कृति के प्रवर्तकों का समय प्रायः बीत चुका था। श्रतः भिवतभावना का स्वरूप तत्कालीन परिस्थितियों के श्रनुरूप विकृतावस्था को प्राप्त होता जा रहा था। वैष्णुव भिवतभावना भरे पदों की धारा दूसरी श्रोर वह श्रवश्य रही थी, किन्तु उसमें भी धीरे धीरे रीति का प्रभाव पड़ा, जिसमें श्रांगार के पुट से वह भी श्रम्जूती न बचीं। फलतः एक श्रोर साम्प्रदायिकतापूर्ण काव्यों की रचना हुई, दूसरे श्रांगारिक भावना ने उसके सहज रूप को विकृत कर दिया। वैयक्तिकता का श्रभाव

मुगल सम्राट श्रहंभाव से पूर्ण थे श्रौर उनकी शासन-प्रणाली क्रूर थी। यद्यिप शाहजहाँ का काल, शान्ति का काल कहा गया, किन्तु उसके व्यक्तिवादी श्रहंपूर्ण राजतन्त्र में जनता श्रौर विशेष कर हिन्दू जनता की श्रपनी कोई वैयक्तिक स्वातन्त्र्य भावना न पनपने दी गई। श्रौरंगजेब के कट्टर शासन के पश्चात् तो ऐसा कोई उसका उत्तराधिकारी भी न हुश्रा जो स्वयं किसी विशिष्ट व्यक्तित्व को लेकर पैदा हुश्रा हो। श्रस्तु व्यक्तित्व के इस परम श्रभाव के

युग में किव को अपना व्यक्तित्व सुरक्ति रखने का अवसर ही न मिल सका। इस वैयक्तिक पराधीनता के युग में कुछ समय तक, जब इन कवियों को दरबार

१. 'काव्य निर्णय'—भिखारी दास – छन्द ८, पृ. २ (वैंकटेश्वर प्रेस)।

में आदर मिला, मुक्तक रचना अपने को अन्यान्य प्रकार से सजा सकी श्रीर श्रपनी कलात्मकता की चरमाविध को पहुँचा भी दी गई। परन्तु श्रीरंगजेब के पश्चात जब कवियों का सम्बन्ध राजदरबारों से विशृक्कल हो उठा तब उसका हास भी होने लगा ।

वैयक्तिकता के अभाव में कवियों के दृष्टिकीण पर अधिकारियों के सीमित दृष्टिकोण का नियंत्रण लगा दिया गया। कवि की स्नात्मा मानों स्वर्ण के पिंजरे में फड़फड़ा उठी। किन्तु स्वर्ण-पिंजरे की लालसा में वह उससे दूर भी नहीं जा सकती थी। श्रस्तु, उसने व्यक्तिगत वैशिष्ट्य को श्रपने सीमित घेरे में ही प्रकाशित होने का अवकाश दिया। यही कारण है कि अभिव्यक्ति का सेत्र सीमित होने के कारण इस युग में काव्य के जिस रूप का परिष्कार हुआ। वह अपनी चरमार्वाध को पहुँच गया। कवि का सच्चा स्वरूप उसके व्यक्तित्व के विकास में दिखाई पड़ता है किन्तु रीतिकालीन कवि, मुगल राजनीति एवं न्याय की संकुचित प्रवृत्ति को देख कर भी, स्वर्ण मुद्रास्त्रों से स्रपनी भाव-नाश्चों पर पट डाल चुके थे। अस्तु, वैयक्तिक भावना के अभाव में और श्रङ्कार के सीमित दायरे में इन कवियों ने जैसी भावाभिव्यंजना की, उसका बाह्य रूप श्रत्यधिक श्रलंकृत हो गया। 'कविता के लिए कविता' के ध्येय ने कलापच-प्रधान काव्यरूप को जन्म दिया श्रीर यह काव्यरूप मक्तक का ही है, जो इस काल में आकर अत्यधिक कलात्मक रूप में अभिन्यक्त हुआ। मुक्तक में इतनी अधिक कलात्मकता पहले कभी न दिखाई पड़ी थी श्रीर यदि दिखाई पड़ी तो वह संस्कृत के मुक्तकों में। कलात्मकता

भिवतकालीन मुक्तकों में जहाँ वस्तु और भाव की प्रधानता थी वहाँ रीतिकाल में मुक्तक, जो स्वतः एक कलात्मक काव्यरूप है-श्रीर भी कलाप्रधान हो उठा । यों तो तुलसी के 'बरवै' में मुक्तकों का रूप कलात्मक ग्रवश्य हो उठा है किन्तु यह प्रवृत्ति भिवतकाल के मुन्तकों की सामान्य प्रवृत्ति-विशेष नहीं थी। रीतिकाल में त्राकर मुक्तक की एक बड़ी विशेषता कलाप्रधानता बन गई । रीतिकालीन कवि वस्तुतः ऐसा कलाकार था, जिसे भाषा श्रौर उसकी शक्तियों का पूरा-पूरा ज्ञान था। यही कारण है क्रि भक्ति-काल तक आते-आते स्वतः मँजी हुई भाषा को पाकर इन कवियों ने जो शब्द-कौशल अपने मुक्तकों में दिखाया वह अमृतपूर्व था। रीतिकालीन कवियों के लिए भाषा का प्रश्न न था। उन्होंने उस परिष्कृत भाषा को उसके सहज सौन्दर्य के साथ मुक्तकों में सरलतापूर्वक प्रयुक्त किया। शब्द-शक्ति के ज्ञाता इन किवयों ने एक श्रोर ऐसी कोमलकान्त पदावली का प्रयोग किया जिससे छुन्दों में प्रभावात्मकता पूर्ण रूप में श्रा गई। दूसरी श्रोर मुक्तकों में चमत्कार-प्रधान शब्द-योजना हुई जिससे भाषा की व्यंजकता द्विगुणित हो गई। हम यों कह सकते हैं कि रीतिकाल में भाषा भावों के पीछे-पीछे न चली, बल्कि उसके श्रामे उसने श्रपना पग बढ़ाया है।

वास्तव में मुक्तकों में कारीगरी का सूद्म सौन्दर्य रीतिकाल में ही आकर दिखाई पड़ा। इसका एक कारण तो भाषा का परिष्कृत रूप में होना था, जिससे श्रलंकारों की योग्यता एवं चमत्कार-प्रदर्शन का पर्याप्त श्रवसर कवियों को मिल सका। दूसरे, संस्कृत की श्रलंकृत प्रवृत्ति का प्रभाव भी इस काल के मुक्तकों पर पड़ा। श्रन्तिम बात यह थी, इन कवियों के पास इतना समय था कि वे बैठकर श्रपनी श्रमिन्यिकत को भलीमों ति सजा सकते थे। दरबार में श्रिषक से श्रिषक सम्मान पाने की स्पद्धी ने इन कवियों में इस कलात्मक प्रवृत्ति को श्रीर भी परिवर्षित कर दिया।

कलात्मकता की इस प्रवृत्ति ने किवयों को अलंकार की श्रोर अधिक सुका दिया, अतः मुक्तकों में अलंकार-प्रधानता अधिक मिली। इस विशेषता के पीछे संस्कृत काव्यशास्त्र का वह 'अलंकार सम्प्रदाय' काम कर रहा था जो काव्य में अलंकारों की विशिष्टता को स्थान दे चुका था। यह अलंकार-प्रियता सुक्तकों में इतनी बढ़ गई थी कि बिना उसके काव्य की शोभा ही असम्भव समक्त ली गई:—

जद्यपि जाति सुलच्छिनी सुबरन सरस सुबृत्त । भूषन बिन न बिराजहीं कविता बनिता मित्त ॥

— 'कविप्रिया'...केशव। १

भिनतकालीन मुक्तकों में अलंकारों का प्रयोग भावगत सौन्दर्य को बढ़ाने की दृष्टि से हुआ, जिससे मुक्तक का स्वरूप बड़ा ही सहज और परिष्कृत बना हुआ है। किन्तु रीतिकालीन मुक्तकों में ऐसे-ऐसे अलंकारों का प्रयोग हुआ जिससे मुक्तकों का रूप बड़ा ही कलात्मक हो उठा। अलंकारों के प्रयोग के पीछे किन की पांडित्यपूर्ण प्रवृत्ति निहित थी; अतः कहीं-कहीं तो इनके प्रयोग में ऐसी चमत्कारिता दिखाई पड़ी कि अर्थ तक पहुँचने के लिए पर्याप्त आयास की अपेचा हुई। इस गृहता में अस्वाभाविकता ही प्रमुख हो ऐसी

 ^{&#}x27;कविपिया', केशवदास, सातवाँ संस्करण, लखनऊ। कवितालंकार वर्णन, दोहा १ पृ० २४।

बात नहीं । कलात्मक प्रवृत्ति के कारण श्रलंकारों का प्रयोग श्रलंकारों के लिए हुआ श्रीर मुक्तक शब्दालंकार एवं श्रर्थालंकारों से श्रत्यधिक समृद्ध हो गया।

कलात्मकता के मोह द्वारा मुक्तक इस दृष्टि से समृद्ध तो हो गया किन्तु उसके द्वारा रूप में कोई ऐसी विशेषता न आ पाई, जो दृद्य को श्रिष्ठिक समय तक रसमग्न कर पाती । कोरे शब्दालंकारों द्वारा न तो कोई संगीत उत्पन्न होता है श्रीर न उसका प्रभाव ही स्थायी होता है । स्थायी प्रभाव के लिए तो उनका श्रर्थ के भार को वहन करना परमावश्यक है, जिससे अनुभूति का अभिन्यक्ति के साथ कलात्मक सम्बन्ध स्थापित होने पर भी संगीतमय प्रभाव स्थायी रूप से पड़ता है रीतिकालीन मुक्तकों में यह बात कम मिलती है, क्योंकि यहाँ अलंकार किन के भावावेग के साथ स्वतः-प्रवृत्त रूप में उत्तने नहीं निकले, जितने कलात्मकता की प्रवृत्ति के फलस्वरूप उसमें नियोजित किए गए । यही कारण है कि रीतिकाल के मुक्तक श्रिष्टि कल्पना की सीमित परिधि

दरबार के परिमित च्रेत्र में निर्मित होने वाले मुक्तकों में श्रलंकरण तो पूर्ण रूप में हो गया किन्तु किवयों के सीमित दृष्टिकी के श्रनुरूप कल्पना का उन्मुक्त सौन्दर्य नहीं दिखाई पड़ा। कल्पना भी रूदिबद्ध हो गई श्रौर किवयों को पुरानी शास्त्रसम्मत बातों से ही मुक्तक-रचना में प्रेरणा मिली। परम्परागत श्राते हुए व्यापारों की ही योजना को श्रेय दिया गया। एक तो किव साधारण जीवन से दूर जाकर दरबारी वातावरण में पहुँच गया था, दूसरे, वैयक्तिकता का हास हो जाने के कारण उसको व्यक्तिगत प्रतिमा के प्रकाशन का श्रवसर न मिल सका। फलतः इन किवयों का श्रादर्श संस्कृत साहित्य बन गया श्रौर काव्य परम्परा पर चलना ही हो गया उनका एकमात्र ध्येय। मुक्तक की भावाभिव्यंजना पद्धित किव-समय-सिद्ध व्यापारों तक ही सीमित रह गई। इस रूदिबद्धता के बीच से मुक्तक का रूप बड़ा ही कटा छुँटा होकर बाहर निकला।

संस्कृत के लच्च श्रीर लच्च अन्यों की रचना-परिपाटी का श्रनुसरण रीतिकालीन किवयों ने किया श्रीर जहाँ कहीं भी उन्होंने लच्च अन्थों के रूप में मुक्तक रचे, उनमें श्रलंकार, रस, गुण, दोष, पिंगल, छुन्द श्रादि के लच्चण 'चन्द्रालोक' 'कुवलयानन्द' 'रसतरंगिणी', 'रसमंजरी' श्रादि काव्यांग-विवेचना के अंथों से ज्यों के त्यों ले लिए। श्रीर यदि श्रागे बढ़े भी तो 'काव्यप्रकाश' श्रीर 'साहित्य दर्पण' तक ही बढ़ पाए। दूसरी श्रोर जब इन्होंने 'नायिकाभेद' के अन्यान्य नायक-नायिकाश्रों के लच्चण दिए वहाँ भी 'शृङ्कार तिलक', 'रसमंजरी' को उपजीव्य मानकर ही ये कि मुक्तकों के निर्माण में संलग्न हुए।

लच्चण्रम्थों के निर्माण में भी उन्हीं रस-शास्त्रियों के बनाए लच्चणों के आधार पर शृङ्कार-रस का निरूपण किया और भावाभिव्यंजना में भी यहाँ पर किवयों को प्रथम प्रेरणा 'हाल' की सतसई से मिली। तदुपरान्त संस्कृत के 'अपस्कशतक' और 'आर्याससशती' ने अपना समुचित प्रभाव इन किवयों पर डाला। किर तो अपभ्रंश के मुक्तकों का बाहुल्य मिलता है और इनकी प्रेरणा से भी हिन्दी के इस युग में मुक्तकों और विशेषरूप से शृंगारिक मुक्तकों की रचना हुई। संस्कृत मुक्तकों के पारलीकिक भावनापूर्ण स्तोत्रों का प्रभाव भी रीतिकालीन किवयों पर पड़ा और चयडी और बाण के प्रसिद्ध स्तोत्रों से प्रेरित होकर इस काल में स्तोत्र भी रचे गए। फलस्वरूप रीतिकाल में मुक्तक काव्यरूप की दृष्टि से अधिक विकास न कर पाया।

किन्तु इस सीमित परिधि के बीच इतना श्रवश्य स्वीकार किया जाता है कि रीतिकालीन मुक्तकों में जहाँ कहीं भी स्वतन्वरूप से दोहों की रचना हुई उन पर दरबारी वातावरण का समुचित प्रभाव पड़ा । फलतः उर्दू शायरी की ऊँची कल्पनात्मकता एवं कोमलता काव्य के रूप में श्रवश्य गुंफित हुई ।

मुक्तक के विभिन्न रूप

(१) रूढ़िबद्ध शैली

लच्च श्रीर लच्यप्रन्थों के श्रनुरूप 'रीतिकाल' के मुक्तकों का एक रूप तो लच्चप्रन्थों में मिलता है श्रीर दूषरा लच्यप्रन्थों में। लच्चप्रन्थों के रचिवतिश्रों ने काव्यांगों को श्रपनी श्रिमिव्यक्ति का साधन बनाया श्रीर संस्कृत के श्राचायों द्वारा विवेचित सामग्री को लेकर पुनः दोहों या किवत्त-सवैयों में बद्ध करने का प्रयास किया। इन मुक्तकों में प्रथम तो लच्च्च दिये गये हैं फिर उनके उदाहरण। फलतः इन मुक्तकों में भाव की मार्मिक श्रमिव्यक्ति पर किवयों का ध्यान न होकर, केवल श्रलंकार, रस, छुन्द, पिंगल, शब्द-शक्ति, गुण-दोष श्रीर नायिकामेद के लच्चणों एवं उदाहरणों को केवल सूत्र रूप में सामने प्रस्तुत कर दिया गया। केवल तथ्य-कथन के कारण इन मुक्तकों का रूप बड़ा ही नीरस हो गया। ऐसे मुक्तकों की रचना कुलाति

मिश्र', श्रीपति', दास', स्रति मिश्र', देव', सेनापति', चिन्तामिण्, पद्माकर', स्रादि स्रनेक कवियों ने की।

इस शैली के मुक्तक, दोहे, सबैये श्रीर कवित्तों में होते हुए भी दोहों में ही अधिकांशतः हैं। यहाँ न तो मानव वृत्तियों का प्रकाशन ही है, न प्रकृति का स्वतन्त्र वर्णन हो । यदि मानव मनोवृत्तियों को कवि ने प्रदर्शित करने की चेष्टा भी की है, तो वह नायक या नायिका-भेद के परम्परागत त्राते हुए साँचे में ही ढालकर । यहाँ प्रथम तो विवेचित वस्तु के लच्चण और बाद में उसके उदाहरण के रूप में मुक्तक की रचना हुई है। इस पद्माकर के 'जगद्विनोद' से कुछ उदाहरण लेकर मुक्तकों के इस स्वरूप की देखते हैं। कवि नायिका-भेद के मुक्तकों का आरंभ प्रथम उसके लच्च देकर करता है:-

> प्रोषितपतिका, खंडिता, कलहांतरिता होइ। विप्रलब्ध, उत्कंठिता, वासकसजा जोइ ॥ १४० ॥ स्वाधिनपतिका हू कहत, श्रिमिसारिका बखानि। प्रकट प्रवत्स्यत्प्रेयसी, त्रागतपतिका जानि ॥ १४१ ॥ ये सब दसविध नायिका, कविन कही निरधारि। तिनके लच्चण लच्य सब, कम तें कहत बिचारि ॥१४२॥ '

> > **—**[पृ० ११२]

दस प्रकार की नायिकात्रों के उल्लेख के पश्चात् कवि एक एक का लच्या इस प्रकार देता है:--

> 'प्रोंषित पतिका को लच्च्य' पिय जाको परदेस में, प्रांषितपतिका सोइ। उदित उदीपन तें जु, तन संतापित त्राति होइ ॥ १४३ ॥ **

. [पृ० ११२]

तद्वपरान्त कवि नायिका के श्रानेक भेदों को उदाहरण रूप में कवित्त छन्द में रखता है:--

मांगि सिख नौ दिन की न्यौते गे गोविन्द तिय, सौ दिन समान छिन मान श्रकुलावे है।

१. रस रहस्य, २. कान्यसरोज, ३. कान्यनिर्णय, ४. कान्यसिद्धांत, ५. काव्यरसायन, ६. काव्यकल्यद्भुम, ७. कविकुल कल्पतरु, काव्य विवेक, ८. जगद्विनोद, ६., व १०. पद्माकर पंचामृत, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र। संवत् १६६२ की

कहै पद्माकर छपाकर छपाकर तें,

बदन छपाकर मलीन मुरभावें है।

बूभत ज कोऊ के 'कहा री भयो तोहि',

तब और ही को और कछू वेद न बतावे है।

श्रांस् सके मोचिन सँकोच-बस श्रालिन में,

उलही बिरह - बेलि दुलही दुरावे हैं ।। १४४ ।। धुनतकों का यह एक ऐसा रूप है जो रीतिकाल के किवयों द्वारा अत्यधिक प्रिय समक्ता गया । किन्तु किसी हार्दिक भावना के अभाव में यहाँ रस वस्तुत: कोई भी नहीं । अतः ये रूदिअस्त मुक्तक कहलाए जा सकते हैं । जिस प्रकार नायिकाभेद के मुक्तक लच्या और उदाहरण के रूप में हैं, इसी प्रकार रस और अलंकार, गुण, दोष आदि के लच्या रूप में भी ऐसे नीरस मुक्तकों की रचना हुई । आगे बढ़ने पर अतुवर्णन और वारहमासे के रूप में भी मुक्तक-रचना हुई । यहाँ पर भी किव बहुत रूदिअस्त है — प्रकृति के साथ उसके हृदय का रसात्मक सम्बन्ध यहाँ स्थापित होता हुआ नहीं दिखाई पड़ता और न तो प्रकृति को मानवीय भावों के प्रतिबिग्ध के रूप में ही किव चित्रित करता है । ये मुक्तक उद्दीपन की एक विशिष्ट साहित्यिक रूदि के रूप में ही हैं । यहाँ कलात्मकता एवं चमत्कारिता को प्रमुख स्थान मिला है—पावस का वर्णन देखिए:—

मिललकन मंजुल मिलंद मतवारे मिले ,

मन्द-मन्द माहत मुहीम मनसा की है।
कहै 'पद्माकर' त्यों नदन नदीन नित ,

नागर नबेलिन की नजर नसा की है।

मुक्तक का ऐसा ही रूप श्रन्य कियों के लच्च एउन्यों में भी मिलता है।
२. दूसरा रूप मुक्तकों का उन लच्च प्रन्थों में मिलता है, जहाँ कि लच्च श्रोर उदाहरण के फेर में नहीं पड़ा—तो भी उसके मुक्तक रीतिबद्ध हैं। यह श्रवश्य है कि इनकी रीतिबद्धता लच्च ए प्रन्थों के रचयिता श्रों के समान पूर्ण तथा रूढ़िबद्ध रूप में नहीं है।

(क)—ऐसे मुक्तक एक श्रोर बड़े ही कलापूर्ण रूप में निर्मित हुए। रीति के बल पर ही मुक्तकों का रूप यहाँ खड़ा किया गया, श्रतः चमत्कार-

१. जगद्विनोद, प० पंचामृत पृ० ११२, ११३।

२. जगद्विनोद पद्माकर पंचमृत, पृ० १५६।

प्रदर्शन की श्रोर ये मुक्तक श्रिषिक भुक गए। इन मुक्तकों में कलापच ही प्रमुख रूप से किव द्वारा सँवारा गया। परन्तु लच्च प्रन्थों के रूढ़िबद्ध मुक्तकों की श्रिपेचा इनमें रस-व्यंजना पर किव का ध्यान श्रिषिक रहा है। बिहारी, देव श्रीर मितराम के मुक्तक इसी श्रेशी में रखे जा सकते हैं।

- (ख)—इसी वर्ग में दूसरी श्रोर ऐसे भी किव हुए जिन्होंने रीति के घेरे के बीच रह कर भी अधिक स्वाधीनता को अपनाया श्रीर अपने मुक्तकों में हृदय की मनोवृत्तियों को प्रसार का पूर्ण अवसर दिया। फलतः शास्त्रीयता से इनके मुक्तक बहुत दूर जा पड़े श्रीर रूढ़ि-प्रसिद्ध बातों के निरूपण को इन्होंने व्यर्थ समभा, हृदय-पच्को प्रधानता दी। अन्तः प्रवृत्ति की इस छानवीन में मुक्तक का स्वरूप बड़ा ही भावात्मक हो उठा। दूसरे शब्दों में हम थों कह सकते हैं कि ऐसे मुक्तकों में अनुभूति श्रीर कला का सुन्दर योग मिलता है। यही कारण है 'रीतिकाल' के इन्हीं मुक्तकों में अत्यधिक कोमलता एवं सरसता मिलती है। इन्हें हम भावप्रधान मुक्तक कह सकते हैं। ऐसे मुक्तकों की रचना धनानन्द, ठाकुर, बोधा श्रादि किवयों ने विशेष रूप से की।
- (ग) तीसरी स्रोर ऐसे किवयों के मुक्तक स्राते हैं जिन्होंने रीतिकाल की प्रमुख शृङ्कार-भावना के विपरीत देशप्रेम की भावना से स्राविभूत होकर वीर-रस के मुक्तक रचे स्रोर वैराग्यभावना से प्रेरित होकर नीति एवं वैराग्यपरक मुक्तकों की रचना की। वीर-रस के मुक्तक प्रमुख रूप में भूषणा ने रचे तथा वैराग्यपरक मुक्तकों की रचना में दीनदयाल गिरि प्रसिद्ध हुए। नीति स्रोर उपदेश के लिए वृंद, घ।घ, गिरघर स्रादि के मुक्तक प्रसिद्ध हुए। स्तोत्र की श्ली में मुक्तक-रचना भी हुई, जिसमें गिरघरदास प्रमुख हुए।

बिंहारीलाल

लच्यग्रंथ लिखनेवाले किवयों में कलापूर्ण शैली के प्रमुख किव बिहारी हुए। इन्होंने मुक्तकों श्रीर उसमें भी श्रृङ्कार रस के मुक्तकों में जितना कीशल दिखायां वह श्रम्तपूर्व था। मुक्तकों में 'रीतिकाल' से पूर्व कलात्मकता का श्रमाव था श्रीर भिक्तकाल में उलसी का ऐसा मुकाव भी समुचित रूप से रीतिबद्धता के भीतर श्राता हुश्रा न दिखाई पड़ा। यह कलात्मकता की प्रवृत्ति संस्कृत में श्रपने चरम को पहुँच चुकी थी। दूसरे, वहाँ पर श्रङ्कारिक मुक्तकों की रचना भी बहुलता से हो चुकी थी। हिन्दी में इसी कलात्मकता को प्रवृत्ति को लेकर श्रृङ्कारिक रचना इसी 'रीतकाल' के भीतर हुई श्रोर

अन्यान्य कवियों में बिहारी ने इस अग्रेर विशेष रूप से अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन किया।

मुक्तक का जो रूप 'गाथा सप्तशती' में दिखाई पड़ चुका था, बिलकुल वैसा नहीं तो बहुत कुछ वैसा ही रूप 'रीतिकाल' में आकर बिहारी की सत्मई में उपलब्ध हुआ। इनको 'सत्मई' की मूल प्रेरणा प्राकृत की इसी 'गाथा' से मिली और उसी माँ ति इन्होंने भी श्रंगार-रस के अंग-प्रत्यंगों का स्दमाति-स्दम वर्णन अपने मुक्तकों में कर दिखाया। नायिकामेद, नखशिख, षट्ऋउ वर्णन आदि सभी रीति-सम्पादित विषयों पर मुक्तक तो इसमें मिलते ही हैं, साथ ही नीति और उपदेशात्मक भावना भरे स्कित-शैली के मुक्तकों का भी इसमें गुम्कन हुआ है। किन्तु 'गाथा' के मुक्तकों की वह जन-जीवन की लोक-सामान्य मलक यहाँ नहीं मिलती। किन ने चेष्टा तो की है साधारण प्रसंगों को लेकर मुक्तक-रचना करने की—परन्तु वह दरबार का राजसी किन है, अतः उसकी 'सत्सई' भी वैसे ही भावों से पूर्ण है, जिनमें दरबारी ऐश्वर्य का विलास दिखाई पड़ता है। दूसरे, बिहारी-सत्सई में मुक्तकों का जो रूप दिखाई पड़ता है, वह रस के अतिरिक्त अलंकारों से भी इतना अलंकत है कि उनकी चमत्कारिक प्रवृत्ति एक एक मुक्तक से टपकी पड़ती है।

वस्तुतः विहारी की प्रवृत्ति इतनी कलात्मक हो उठी है कि इन मुक्तकों में यही दृष्टिगत होता है कि भावों को यदि कला का रूप कहीं मिला है, तो वह 'सतसई' में ही। इस कलात्मकता की प्रवृत्ति के मूल में यदि देखा जाय तो हमें किव की सीमित दृष्टि ही मिलेगी जिसकी पहुँच दृदय-प्रदेश की सीमित वृत्तियों तक ही थी। इसी परिषि में छानबीन की सूच्मता श्रीर श्रत्य-धिक कलात्मक हो उठना किव के लिए श्रत्यन्त श्रावश्यक हो गया। फलतः कहीं-कहीं तो किव के मुक्तक बड़े दुरूह हो गए हैं। ऐसे मुक्तकों में यही भासित होता है कि बिहारी बरबस दुरूहता के फेर में पड़े हैं श्रीर जब तक उस भाव को उन्होंने कलापूर्ण रूप में श्रिभव्यक्त न कर लिया है, उन्हें चैन नहीं मिला है। यही कारण है बिहारी के मुक्तकों को समभने के लिए कहीं-कहीं रूदि श्रीर किवपरम्परासिद्ध बातों की जानकारी ही नहीं, ज्योतिषशास्त्र का ज्ञान भी श्रिभयते है। उदाहरणार्थ इस मुक्तक में:—

सिन-कज्जल चल-फल-लगन, उपज्यौ सुदिन सनेहु। क्यौं न नृपति हुँ भोगवै, लहि सुदेसु सबु देहु॥ ५॥ १

१. बिहारी रत्नाकर, जगन्नाथदास रत्नाकर, नवीन संस्करण १६५१।

यहाँ वस्तुतः है तो नेत्रों के काजल का वर्णन, परन्तु प्रत्येक शब्द साभि-प्राय है, जिसके लिए ज्योतिष की बातों से श्रभिज्ञ होना श्रावश्यक है। फलतः गूढ़ता की प्रवृत्ति धीरे-धीरे मुक्तकों का एक गुण बनती चली गई है।

यों तो 'स्तसई' की रचना तुलसी ने भी की, किन्तु वहाँ मिनत श्रौर ज्ञान की भावना प्रमुख है। बिहारी ने अपनी 'स्तसई' द्वारा प्राकृत की पुरानी पद्धति का पुनः प्रादुर्भाव किया, साथ ही 'श्रायां' श्रौर 'श्रमरुक-शातक' से प्रेरणा लेकर अपनी सतसई में बड़ी मौलिकता ला दी है। एक ही भाव को 'गाथा' श्रथवा 'श्रायां' से लेने पर भी किव ने श्रपनी प्रतिभा के बल पर मुक्तक का रूप कुछ दूसरा ही बना लिया है।

गाथा में सौन्दर्य वर्णन का एक मुक्तक इस प्रकार श्राया है—
श्रयणाणं विहोन्ति मुहे पम्हल घवलाइं दीहक स्याईं।
गश्रयाइँ सुंदरीगं तह विहु दट्टुं ग जागन्ति।। ५।७०॥१
इसी भाव को लेकर बिहारी कहते हैं—

श्रिनयारे, दीरघ हगनु, किती न तरुनि समान ।

वह चितविन और किछू, जिहि बस होत सुजान ।। ५८८ ।। १ 'गाथा' के उक्त श्लोक में नेशों का वर्णन करने के पश्चात किव कहता है कि सभी सुन्दर नेशों वाली ख्रियों श्रपने नेशों का उपयोग करना नहीं जानतीं; किन्तु बिहारी सौन्दर्य-वर्णन तो करते हैं साथ ही उसके प्रभावशाली परिणाम की श्रोर भी लद्द्य कर देते हैं। वे कहते हैं कि सुजानों को वश में करने वाले नेशों का केवल मधुर होना ही कोई विशेष गुण नहीं, प्रस्पुत सुजान जिससे मुग्ध हो जायँ, ऐसे नेशों की विशेषताएँ कुछ श्रीर ही हैं। किव ने द्वितीय पंक्ति में 'वह चितविन श्रीर कछू' कहकर सम्पूर्ण मुक्तक में मार्मिकता ला दी है। यह बिहारी की श्रपनी मौलिकता है, जिससे मार्वों को 'गाथा' से लेने पर भी वे उसमें श्रपनी विशेषता सुरितत कर सके हैं।

ठीक इसी भाँ ति 'आर्या सप्तश्वती' से जहाँ कवि ने भाव लिए हैं, वहाँ भी अपनी निजी विशिष्टता को उन्होंने प्रदर्शित किया है। आर्या का एक श्लोक है:—

मधुमथनमौलिमाले सिल तुलि तुलयि कि सुधा राधाम् । यत्तव पदमदसीयं सुरभियतुं सौरभोद्भेदः ।। ४३२ ॥ १

१. गाथा सप्तसती ५।७० हाल ।

२. बिहारी रत्नाकर ।

३. श्रार्या वसस्ती, गोबर्द्धनाचार्य ।

मोरचिन्द्रका, स्यामिस चिद्र कत करित गुमानु ।
लिखवी पाइनु पर खुठित, सुनियतु राधा-मानु ॥ ६७६ ॥ श्रे आचार्य गोवर्द्धन कहते हैं 'तुलसी तू कृष्ण के सिर पर चढ़ने के कारण राधा के सौभाग्य से श्रपनी बराबरी मत कर; क्योंकि तेरी सुगंध राधा के पैरों को सुगन्धित करने के लिए है ।' किन्तु बिहारी की कल्पना एक पग श्रौर श्रागे बढ़ गई है; वे उस मोरचिन्द्रका के पैरों तक श्राने के कारण को भी बताते हैं। राधा का मान श्रौर कृष्ण का उन्हें मनाना सब श्राँखों के समच श्रा जाता है। फिर तो मोरचिन्द्रका के पैरों पर श्राने का कारण भी स्पष्ट हो जाता है।

श्रमरुक के श्रंगारिक मुक्तकों से भी बिहारी प्रेरित हुए। किन्तु जहाँ श्रमरुक ने भाव को चार पंक्तियों में भलीमाँ ति श्रमिव्यक्त करने का श्रवसर हाथ लिया है, वहाँ बिहारी को सम्पूर्ण भाव श्रपने दोहों में ही भरने पड़े हैं। यह उनका कौशल है। श्रमरुक का एक श्लोक है, जहाँ सखी नायिका को मान धारण करने के लिए कहती है; इस पर नायिका का उत्तर बहुत सुन्दर है—

मुग्धे मुग्धतयैव नेतुमखिलः कालः किमारम्यते

मानं धत्स्व धृति बधान ऋजुतां दूरे कुरु प्रेयित ।

सस्यैवं प्रतिबोधिता प्रतिवचस्तामाह भीतानना

नीचैः शंस हृदिस्थितो हि ननु मे प्रायोशवरः श्रोष्यति ।।७०।।

बिहारी इस सम्पूर्ण भाव को केवल दो पंक्तियों में यो रखते हैं—

सखी सिखावित मान-बिधि, सैनिन बरजित बाल । हरें कहै, मो हीय मैं, बसत बिहारी लाल । ११६ ॥ श्रमरुक में 'भीतानना' सखी का कथन है कि 'हे बाला ऊँचे स्वर से न बोल, मेरे हृदय में बसे हुए प्रियतम कहीं तेरी बातें सुन न रहे हों।' परन्तु बिहारी की सखी 'भीतानना' नहीं; वह तो अपने इशारों से नायिका को बरजिती है। श्रतः यहाँ भावों में माधुर्य आ गया है।

इस प्रकार अपने चारों ओर बिखरी हुई सामग्री को लेकर बिहारी ने अपनी निजी प्रतिभा के बल पर मुक्तक का रूप खड़ा किया और श्रंगार-रस

१. बिहारी रत्नाकर।

२. अमरकशतक पृ० ५३।

र. श्रधिक दोहे....बिहारी रत्नाकर।

के चेत्र में ऐसे-ऐसे सरस मुक्तकों की रचना की जिनमें चित्रात्मक श्रीर भावा-रमक दोनों ही प्रकार के मुक्तक सुन्दर शैली में प्रणीत हुए। भावात्मक मुक्तकों में किव का ध्यान रस की ख्रोर है, जो विभाव, श्रनुभाव, संचारी-भाव ख्रादि की सहायता से उत्पन्न किया गया है। चित्रात्मक मुक्तकों में किव ने एक तो रूप-चित्रण किया है, दूसरे अनुभवों के द्वारा चेष्टाओं का वर्णन भी हो गया है। अनुभावों का सौन्दर्थ बिहारी में अपूर्व है। कारण यह कि यहाँ किव को शास्त्र की चिन्ता उतनी नहीं जितनी सच्ची भावाभिन्यंजना की है। यही कारण है अनुभावों के विधान में किव ने जो चित्र खींचे हैं, वे बहुत ही स्वाभाविक हुए हैं। उदाहरणार्थ—

नासा मोरि, नचाइ जे, करी कका की सौंह।
काँटे सी कसकें ति हिय गड़ी केंटीली भोंह।। ४०६॥
ललन-चलनु सुनि पलनु मैं ब्रॅसुवा भलके ब्राह।
भई लखाइ न सखिनु हूँ भूठें हीं जमुहाइ॥ ३५८॥
सीस-मुकट, कटि-काळुनी, कर-मुरली, उर-माल।
इहिं बानक मो मन बसी, सदा बिहारीलाल॥ ३०१॥

इन चित्रात्मक मुक्तकों की विशेषता रूप-चित्रण में तो है ही, साथ ही हृदय के प्रभाव का भी चित्रण इनमें हो गया है। किन्तु बिहारी ने रूप-चित्रण में बँधी हुई उपमाश्रों श्रीर वैंधे हुए श्रङ्कों का वर्णन किया है—जैसे श्रलक, जूड़ा, तिल, तिलक, कुच, किट, एड़ी इत्यादि।

भावात्मक मुक्तकों में जहाँ किव का ध्यान रस-व्यंजना पर है वहाँ संयोग ख्रौर वियोग के मुक्तक निर्मित हुए हैं। संयोग में 'षट्ऋतु वर्णन' और वियोग में बारहमासे की पद्धति पर जो मुक्तक रचे हैं वे उद्दीपन रूप में ही प्रकृति को लेकर चलते हैं। कहीं-कहीं तो वियोग-वर्णन के मुक्तकों में किव की ऊहा हास्यास्पद हो गई है यहाँ हृदय की भावना के अप्रेचाकृत शरीर के ताप की ओर किव का ध्यान अधिक है। किन्तु जहाँ कहीं संचारी भावों की व्यंजना हृदय-पद्ध को लेकर की गई है, वहाँ वियोग-वर्णन भी बहुत स्वाभाविक हुआ है:—

सघनकुंज-छाया सुखद, सीतल सुरभि-समीर। मनु ह्वै जातु ऋजौं बहै, उहि जमुना के तीर॥ ६८१॥ ९

१. बिहारी रत्नाकर।

२. बिहारी रत्नाकर।

कलात्मकता की प्रवृत्ति के कारण बिहारी के मुक्तकों में उक्ति कौशल-पूर्ण है। इसका दूसरा कारण है उनका भाषा पर श्रिषकार। यही कारण है दोहे जैसे छोटे छन्द में गहन से गहन भावों की व्यंजना किन ने सरलता-पूर्वक बिना किसी प्रयास के श्रथवा बिना शब्दों के तोड़े मरोड़े कर ली है। ऊँचे किवयों में जो ध्वनि मिलती है वह भी इनके इने-गिने मुक्तकों में देखने को मिलती है। साथ ही शब्द की शक्तियों के ज्ञान ने इनके दोहों में श्रनुप-पन्न श्रथ को भी उत्पन्न कर दिखाया है:—

लिखन बैठि जाकी सबी, गिह गिरव गरूर।
भए न केते जगत के, चतुर चितेरे कूर॥ ३४७॥ व्यहाँ गरव श्रीर गरूर शब्द भाव में तीव्रता लाने के लिए प्रयुक्त हुए हैं।

बिहारी के मुक्तकों का स्वरूप उर्दूपन के कारण और भी निखर उठा है। उपग्रुंक्त दोहे में 'सबी' का सम्बन्ध श्ररबी के 'शबीह' शब्द से है। इसी प्रकार 'गरूर' भी श्ररबी का ही है। यह उर्दूपन दरबारी प्रभाव था जो उनके मुक्तकों में नियोजित हुआ। इस नवीन पुट से इनके मुक्तकों का रूप बिल्कुल मौलिक बन गया।

सौन्दर्भ वर्णन में जहाँ किव उसके द्वारा हृदय की प्रभावशालिता का वर्णन करता है, वहाँ मुक्तक में यह कौशल लिखत होता है:—

> कीनें हूँ कोरिक जतन, अब किह कादै कौनु। मो मनमोहन-रूपु मिलि, पानी में कौ लौनु॥ १८॥ १

पानी में नमक मिल कर जिस भाँ ति घुलकर एक रूप हो जाता है, उसी भाँ ति मोहन के रूप का पान कर उसका मन तल्लीनावस्था को प्राप्त हो चुका है। दृष्टान्त द्वारा यह भाव बड़े ही कौशल द्वारा व्यक्त हुआ है। अन्यत्र शब्दालंकारों में यमक द्वारा यही उनित-कौशल इस प्रकार का है:—

तोपर वारों उरबसी, सुनि, राधिके सुजान। तू मोहन कें उर बसी, ह्वें उरबसी-समान॥ २५॥ वर्षे

श्चर्यालंकारों में श्चसंगति श्चौर विरोधामास द्वारा यह उक्ति-कौशल मुक्तकों में रूप को श्चाकर्षणपूर्ण बना रहा है:—

१. बिहारी रत्नाकर।

२. बिहारी रत्नाकर।

३. बिहारी रत्नाकर।

हग श्रक्कत, दूटत कुदुम, जुरत चतुर-चित प्रीति।
परित गाँठि दुरजन-हियैं; दई, नई, यह रीति॥ ३६३॥
तंत्री-नाद, किवत्त-रस, सरस राग, रित-रंग।
श्रमबूड़े बूड़े, तरे जे बूड़े सब श्रंग॥ ६४॥ १
स्कितयों में कहीं-कहीं यह उक्ति-कौशल दूसरे प्रकार का हो गया है।
यहाँ साधारण बातों का हो वर्णन है:—

नर की ग्रह नल-नीर की, गित एक किर जोइ। जेती नीची है चले, तेती ऊँची होइ।।३२१।। बसै बुराई जासु तन, ताही की सनमानु। भली, भली किह छोड़िये, खोटें ग्रह जपु, दानु।।३८१।।

- बिहारी रत्नाकर।

विद्यारी के इन कलाप्रधान मुक्तकों में संगीत का अभाव है। यों तो यह तत्त्व मुक्तकों में अधिक नहीं मिलता, तो भी जितना संगीत-तत्त्व छन्दों का स्वतः गुण है, वह विद्यारी में नहीं। इसका प्रधान कारण है कलात्मकता की प्रवृत्ति, जो उनमें अधिक मिलती है। दूसरे, दोहे छन्द में संगीत-तत्त्व का समावेश उचित परिमाण में नहीं हो पाता। दोहे जैसे छोटे से छन्द में जो कौशल विद्यारी ने दिखाया उसमें पाठ का सौन्दर्य तो है, परन्तु संगीत का नहीं। किन्तु कलात्मकता को प्रवृत्ति ही इस संगीताभाव का कारण हो ऐसा भी नहीं—क्योंकि देव में कलात्मकता पूर्ण है फिर भी जिन कित्त सवैयों में उन्होंने भावाभिन्यंजना की, उनमें संगीत की योजना अधिक मात्रा में हुई है। क्योंकि सवैया और कित्त में अपना भिन्न लय विशेष रूप में होता है। अतः बिहारी में मुक्तकों की वह गूँज नहीं मिलती जो कित्त सवैये में मुक्तक रचने वाले कियों में मिलती है।

इस प्रकार कलात्मक मुक्तकों में एक श्रोर तो बिहारी के दोहों की शैली के मुक्तक मिलते हैं श्रीर दूसरी श्रोर किवल सबैयों के रूप में मुक्तक मिलते हैं। ये दोनों शैलियाँ तुलसी में पहले हमें मिलीं श्रीर इस युग में श्राकर परिस्थितियों के श्रनुरूप उनमें भावों का नए ढंग में विधान हुआ। इसी किवल-सबैये की शैली में समस्यापूर्तियाँ इस युग में लिखी गईं, जो मुक्तक में एक नवीन प्रकार की शिली दिखाई पड़ी। ऐसे मुक्तकों में किव का उक्ति-कौशल ही प्रमुख रूप में मिला, जिनमें भाव का चरम श्रान्तिम

१. बिहारी रत्नाकर ।

पंक्ति में जाकर दिखाई पड़ता है। पद्माकर, प्रतापसाहि जैसे किन प्रसिद्ध समस्यापूर्ति के लेखक हुए। प्रतापसाहि की एक समस्यापूर्ति लीजिये:—

चंचलता अपनी तिज के रस ही रस सो रस सुन्दर फीजियो।
कोऊ कितेक कहें तुम सों, तिनकी कही बातन को न पतीजियो।।
चोज चवाइन के सुनियो न, यही इक मेरी कही नित कीजियो।
मंजुल मंजरी पै हो, मिलिन्द! विचारि के भार सँभार के दीजियो।।
अपने चल कर समस्यापूर्ति के रूप में मुक्तक-रचना की प्रेरणा जिस
भारतेन्दु समाज को मिली, वह यहीं से दिखाई पड़ती है।
देव

बिहारी ने दोहों में ही अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति की, किन्तु देव ने कवित्त श्रौर सवैयों में भी मुक्तक-रचना की । इन छन्दों में मुक्तकों का रूप भिन्न हो गया है। किन्तु बिहारी के समान ही देव में भी कलापच प्रधान है। इन्होंने भी अपने मुक्तकों को हर प्रकार से सम्पन्न करने का प्रयास किया। किन्त इस प्रयास में भिन्नता है। बिहारी के मुक्तकों में कवि बहत ही सचेत बन गया है श्रीर उसे कलात्मकता का इतना श्रधिक श्राग्रह है कि कहीं-कहीं रसाभिव्यक्ति पीछे छूट गई है। फलतः मुक्तकों का रूप ऐसा हो गया है जो उक्ति का चमत्कार अधिक होने के कारण हृदय को रसमन करने की खमता नहीं रखता। परन्तु देव की कलात्मकता के प्रति अभिरुचि होते हुए भी भाव इस प्रकार श्रिभन्यंजित हुए हैं, मानों कवि उसके लिए श्रिधिक प्रयास नहीं कर रहा है। हाँ, इतना श्रवश्य है कि जिन चित्रात्मक मुक्तकों में बिहारी की सूदम कारीगरी दिखाई पड़ती है, वह देव में नहीं। इनके मुक्तकों में भाषा की प्रौढ़ता के होते हुए भी जो लाच्यिकता एवं व्यंजना त्राई है, उसमें प्रत्येक मुक्तक चमस्कारपूर्ण होकर रस की सृष्टि एक नवीन ढंग से कर रहा है। यहाँ किव के भावों को कवित्त और सबैये जैसे छन्दों में संगीतात्मक रूप में अभिव्यक्त होने का अवसर अधिक मिला है। दोहे की तुलना में इन छुन्दों में जितनी अधिक संगीत की सृष्टि करने की च्मता है वह श्रन्यत्र कम उपलब्ध होती है। कवि इस प्रकार श्रपनी श्रनु-भूतियों को छन्दोबद्ध करता है कि छन्द की प्रत्येक पंक्ति में 'गण्' एक ही रहता है। 'गणों' की इस एकता में भावधारा शब्दों को बड़े ही क्रमबद्ध रूप में सँजोकर, एक निश्चित लय उत्पन्न करती हुई बहती है। भाव जब निय-

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ. ३८०.

मित स्वरापात में होकर अभिव्यंजित होते हैं, तब संगीत अविरल बहने लगता है। अतएव कलात्मकता के आग्रह में भी देव के मुक्तकों का रूप भिन्न हो जाता है। उदाहरणार्थ:—

दौरी फिरें फिरकी सी दुहूँ दिसि देव दुहू गुन बाँधिक एँची।
लोक की लीक इते न लघी उत नेह नए वा खये गहि खेँची।।
लाज ज्यों बाज चिरी भपटी कपटी कुल के उर अन्तर केँची।
या तन तेज न तेही जुदो पर रे मन तेँ अनतें कहुँ बैंची।।३६॥ किवि को अच्रर-मैत्री और तुक का ध्यान अधिक है। यही कारण है
इनके मुक्तकों की संगीतात्मकता एक विशेष माधुर्य लिए हुए है।
धनानन्द

'रीतिकाल' के जिन कियों ने हृदय की उन्मुक्त श्रिमिव्यंजना को प्रथम स्थान देकर मुक्तक का निर्माण किया उन कियों में घनानन्द के मुक्तकों का महत्त्व श्रिषक है। उन्होंने हृदय की उमड़ती हुई भावना के श्रिमव्यंजन में बाह्य श्रालंकरण एवं चमत्कार-प्रदर्शन को बिलकुल व्यर्थ सिद्ध कर दिया श्रीर हृदयस्थ मनोवृत्तियों के प्रधार में रीतिबद्धता को पूर्णतया हेय बताया। इनके विचारों में शास्त्रपद्धति का श्रवलम्बन बाह्य श्रवलंकरण के लिए छहायक है, किन्तु जहाँ हृदय की छहज श्रिमव्यंजना का प्रश्न है, वहाँ वह धर्वथा बाधक रहती है। श्रवएव घनानन्द ने श्रन्तः प्रवृत्ति की छानबीन करने के लिए गहरे पैठकर श्रिषक से श्रिषक रस को पाकर उसे उतनी ही सरसता के साथ श्रिमव्यक्त करके भी दिखा दिया।

भाषा और उसकी शक्ति को पहिचानने वाले इस प्रेमोन्मत्त किव ने संयोग और वियोग की जैसी मर्मस्पिशनी अवस्थाओं का चित्रण किया, वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। इस चित्रण में किव की प्रवृत्ति अन्तर्म खी रही है। यही कारण है कि बाह्य अभिव्यंजना का स्वरूप यहाँ आकर बिलकुल बदल गया है। बाह्य अभिव्यंजना में मुक्तक को जो रूप यहाँ मिला वह अत्यिक भावात्मक हो उठा है और उसमें किव का अपना हृदय खुलता हुआ दिखाई पड़ रहा है। सर्वत्र किव के हृदय की आशा-निराशा की छाया दिखाई पड़ती है। इसी तत्त्व को लेकर 'रीतिकाल' के 'रीतिबद्ध मुक्तक' एक ओर, और घनानन्द के मुक्तक दूसरी ओर रख दिए जाते हैं। मुक्तकों में रूप का ऐसा परिष्कार अभी तक नहीं दिखाई पड़ा था।

१. भवानी विलास-देव ।

शब्द-शक्ति का ऐश्वरं, भावोचित शब्दावली एवं व्यंग्यमूलक उक्तियों से इनका प्रत्येक मुक्तक भरा हुन्ना है। भावों के कोष को ऐसे-ऐसे प्रतीका द्वारा उन्होंने खोलकर प्रकट किया, जिनमें उन भावों को वहन करने की श्रपूर्व चमता थी। लच्चणा श्रोर व्यंजना तथा व्यंग्यमूलक उक्तियों का जैसा चमत्कार इनके मुक्तकों में मिला, ऐसा सम्पूर्ण 'रीतिकाल' में ढूँढ़े से कहीं नहीं मिलता। यह वक्रोक्ति-पद्धति बुद्धिजनित नहीं है, प्रत्युत हृदयप्रसूत है। यही कारण है कि छन्दों की समानता होते हुए भी धनानन्द के मुक्तक रीतिकालीन स्विबद्ध मुक्तकों से भिन्न दिखाई पड़ते हैं। किव ने भावों को विचार की कसौटी पर, एवं विचारों को भावों की कसौटी पर कसा। यही कारण है उनके मुक्तकों को श्रन्य किसी भी कसौटी पर कसने की श्रावश्यकता नहीं। साथ ही उन्होंने तो श्रपनी कविता के श्रिषकारी का निर्देश स्वयं ही कर हिया है—

नेही महा ब्रजभाषा प्रबीन श्रौ सुन्दरतानि के भेद कों जाने। जोग बियोग की रीति में कोविद भावना-भेद स्वरूप की ठाने। चाह के रंग में भींज्यो हियो विछुरें मिलें प्रीतम साँति न माने। भाषा प्रबीन सुछंद सदा रहे सो घनजी के कवित्त बखाने।।१॥

श्रर्थात् उनके मुक्तकों को समभने के लिए ऐसे हृदय की श्रावश्यकता है जो प्रेम से परिपूर्ण हो, 'नेह की पीर' का श्रनुभव कर चुका हो। श्रर्थात् जो सच्चा प्रेमी हो श्रीर संयोग-वियोग के मर्म को खूब समभ चुका हो, जिसे प्रिय के संयोग में भी तृप्ति न मिलती हो, जो संयोग-वियोग की श्रनेक श्रन्तद्शाश्रों से श्रमिश्च हो, साथ ही सौन्दर्यपारखी भी हो जब तक इन श्रन्तद्शाश्रों के मेदों का ठीक ठीक स्वरूप वह श्रह्ण नहीं कर सकता, जो स्वच्छन्द प्रकृति का नहीं, ब्रजभाषा की शक्ति का जिसे शान नहीं, वह उनकी कविता का सच्चा पारखी भी नहीं।

यों तो किवत्त-सबैयों में मुक्तकों की रचना देव, मितराम, मंडन आदि किवियों ने भी की श्रौर इन्हीं छुन्दों में घनानंद के भी उद्गार बहे। परन्तु जब हम भावना की दृष्टि से दोनों की तुलना करते हैं, तब स्पष्ट भेद दोनों में दिखाई पड़ता है। कलाप्रधान किवयों की भावना में श्रन्तर्वृत्ति के निरूप्ण की श्रोर मुकाव नहीं; जहाँ कहीं भी उन्होंने किसी संयोग श्रथवा वियोग के भावों को श्रभिव्यक्त किया है, वहाँ राधा-कृष्ण श्रथवा नायक-नायिका

र. 'सुजान सागर' घनानंद।

के माध्यम द्वारा । यहाँ किव बिलकुल तटस्थ है; किन्तु धनानन्द के मुक्तकों में 'सुजान' या 'कृष्ण' के सम्बोधन के होते हुए भी प्रतीत ऐसा ही होता है मानो किव का अपना हृदय ही खुल पड़ा है। मानो वे स्वयं अपनी व्यथा मुक्तकों में ढालने के लिए आतुर हो उठे हैं:—

केतो घट सोधों पै न पाऊँ कहाँ आहि सोधों

की घों जीव जारे अटपटी गित दाह की।
धूम कों न घरे गात सीरो परे ज्यों ज्यों

जर दरे नैन नीर बीर हरे मित आह की।
जतन बुफेहै सब जाकी फार आगें अब

कबहूँ न दवें भरी भभक उमाह की।
जबतें निहारे घन आनंद सुजान प्यारे

तबतें अनोखी आगि लागि रही चाह की॥ २०॥ र

प्रस्तुत छन्द में किन ने व्यतिरेक अलंकार द्वारा प्रेमाग्नि को सामान्य अग्नि से विलज्ञ् बताया है और सम्पूर्ण भान को इस शैली में अभिव्यक्त किया है कि उसमें आत्माभिव्यंजना का पुट आ गया है। प्रिय के वियोग में किन आँखों का वर्णन भी बड़ी प्रभावात्मक शैली में करता है—

श्राखें जो न देखें तो कहा हैं कल्लू देखित ये

• ऐसी दुखहाइनि की दसा श्राप देखिये।
प्रानन के प्यारे जानरूप उजियारे बिना तिहारे

मिलन इन्हें कौन लेखे लेखिये।।
नीर न्यारे मीन श्रौ चकोर चन्दद्दीन हूँ तें

श्रातिहि श्रधीन दीन गित मित पेखिये।
हो ज धन श्रानन्द दरारे रस मरे भारे

चातिक बिचारे सों न चूकिन परेखिये।। २१।। धनानन्द के मुक्तकों की श्रिमिन्यंजना-शैली और देव, मितराम श्रादि की शैली में इस प्रकार बहुत श्रन्तर श्रा गया है। घनानन्द का विरहिवद्ध हुदय ही श्रिषकांश, मुक्तकों में ढल पड़ा है। उनको श्रपने जीवन में जिस गहन प्रेम की श्रनुभूति हो चुकी थी, एवं प्रेम के प्रतिदान के श्रमान में उनका हुदय कितना विह्नल हो उठा, उसकी सच्ची कहानी इनके मुक्तकों में मिल जाती है। निराश प्रेम की छाया इनके मुक्तकों में वर्तमान है।

१. सुजान सागर। २. सुजान सागर।

सम्भवतः यही कारण है कि इनके मुक्तकों में संयोग की अपेदा वियोग के चित्र श्रिषक श्राए हैं। इसी वियोग की अनेक सूदम अन्तर्दशाओं का सूदम स्वरूप घनानन्द ने उद्घाटित करने का अरु धाधारण प्रयास किया। इस प्रयास में सर्वथा स्वच्छन्द पद्धति का ही प्रदर्शन हो रहा हो ऐसी बात भी नहीं । घनानन्द ने अपनी अभिव्यंजना पद्धति में कुछ बन्धन भी स्वीकार किए हैं। यह बन्धन चार पंक्तियों में होकर भावाभिव्यंजना करने में दिखाई पड़ता है। श्रस्तु,जहाँ कलात्मक रीतिबद्ध कवियों के मुक्तकों से इनके मुक्तक भिन्न श्रेणी के हो गए. वहाँ कवित्त-सवैये की परिपाटी को अपनाने के कारण इनकी शैली न तो भिक्त-काल की पदों की शैली के समीप पहुँचती है श्रौर न इनमें गीतिकाव्य की सी ऋति-स्रात्माभिव्यंजकता ही नियोजित हो पाई है। द्भदय का स्वाभाविक उदगार छन्द की नियमित पंक्तियों में पूर्वतः बहने के लिए तैयार नहीं, तो भी घनानन्द के मुक्तकों की शैली रीतिबद्ध मुक्तकों की शैली से सर्वथा भिन्न है। उनमें यदि लाजणिकता एवं व्यंग्यमूलक उक्तियों का समावेश है तो वह पांडित्यपूर्ण भावना से नहीं, ऋषित वह उनके उस भाषा-ज्ञान एवं अधिकार का फल था. जो 'रीतिकाल' के अन्य कवियों में कम उपलब्ध होता है। ऐसी भाषा पर अधिकार पाने के उप-रान्त उन्होंने भावों को ऐसे-ऐसे पथों से होकर निकालने की चेष्टा, श्रौर सफल चेष्टा की, जिनपर बिहारी, देव श्रादि कवि जाने की कल्पना भी नहीं कर सके हैं। उपमा, उत्पेचा, श्रातिशायोक्ति श्रादि के स्थान पर इन्होंने अधिकतर विरोधाभास, व्यतिरेक, असंगति का सौन्दर्य दिखाया और वह भी हृदय की सञ्ची स्थित का आभास देने के लिए। इसीलिए उन्हें महाविरों का प्रयोग भी श्रिधिक करना पड़ा :--

> देखिये दसा श्रमाध निपटिनि की भसमी दसापर नित लंघन करति हैं।।

श्राँखें स्वभाव की भुक्खड़ हैं उस पर से भरमी रोग हो गया है जिससे खाने पर भी भूख नहीं मिटने वाली श्राँखों को, श्रव लंघन करना पड़ रहा है। विरोधाभास का सुन्दर चमत्कार घनानन्द के मुक्तकों में श्रद्धितीय है। यह विरोध श्रर्थगत तो सर्वत्र है ही, शब्दगत भी है।

सहज भावाभिव्यंजना करने वाले घनानन्द के मुक्तकों में संगीत भी

धनानन्द कवित्त—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, 'सरस्वती मन्दिर'—बनारस द्वितीय संस्करण कवित्त (२६)।

बहुत मिलता है। भाषा के प्रवीण घनानन्द ने भावों के श्रनुरूप पदावली का प्रयोग इस कौशल के साथ किया है, जिसमें संगीत की सृष्टि श्रपूर्व रूप में हो गई है। किन्तु उन मुक्तकों में जहाँ किव ने प्रयासपूर्ण लास्त्रिक पदा-वली का प्रयोग किया है वहाँ यह संगीत भी रक-रक कर प्रवाहित होता दिखाई पड़ रहा है:—

सुधि करें भूल की सुरति जब आय जाय,
तब सब सुधि भूलि क्कें गिह मीन को ।
जात सुधि भूलें सो कुपा ते पाइयत प्यारे,
फूलि फूलि भूलों या भरोसे सुधि होन को ।
भेरी सुधि भूलिह विचारिये सुरति नाथ,
चातक उमाहें घन आनंद अचीन को ।
ऐसी भूलहूँ सों सुधि रावरीन भूलें क्यों हूँ,
ताहि जी विसारों तो सहारों फिरि कोंन को ।। ३०२।।

—कुपाकन्द।

किन्तु जहाँ किन ने शब्दों का लाच्चिणिक प्रयोग बड़े ही नैसर्गिक एवं श्रयत्नसाधित रूप में किया है वहाँ संगीत तत्त्व श्रिधिक है:—

पर कारज देह को धारे किरो परजन्य ! यथारथ है दरसी ।
निधि नीर सुधा के समान करो सबही बिधि सुन्दरता सरसो ॥
धनग्रानँद जीवन-दायक ही, कवौं मेरियो पीर हिये परसो ।
कबहूँ वा बिसासी सुजान के श्राँगन मो श्रँसुवान को ले बरसी॥१३१॥

—सुजान सागर।

रीतिकालीन मुक्तकों का जो रूप घनानन्द में मिलता है, वह उनकी स्वच्छन्द चित्तप्रवृत्ति के अनुरूप अपने एक भिन्न रूप में ढला है। भीतरी भावना बाह्यरूप-विधान में बहुत काम करती है; अतएव घनानन्द जिए उन्मुक्त प्रवृत्ति के थे, उसी के अनुरूप उन्होंने रूढ़िवाद के इस युग में भी मुक्तकों की रचना एक मौलिक शैली में की।

तीसरा वर्ग इस युग में वीर-रस के मुक्तकों का है। इस वर्ग के मुक्तकों में भावाभिव्यंजना-पद्धति चारणों की शैली में ही हुई। तुलसी ने चारणों की कवित्त-छुप्य की शैली के रूप में प्रथम ही मुक्तक निर्मित कर लिए थे। इस काल में स्वतन्त्र रूप से यदि किसी कवि ने वीर-रस में भावाभिव्यंजना की तो वह भूषण ने। उन्होंने शिवाजी श्रीर छुत्रसाल की प्रशंसा में जिन मुक्तकों की रचना की, उनमें भूठी प्रशंसा या

खुशासद के भाव नहीं । भीतरी प्रेरणा का रूप जब सच्चा होता है, तब बाहर श्रिभिन्यंजना में भाव बड़े हार्दिक रूप में श्रिभिन्यकत होते हैं। यह हार्दिकता पद्माकर में नहीं मिलती । शिवाजी श्रीर छत्रमाल वस्तुतः वीर थे, श्रतएव श्रालम्बन के उपयुक्त रसन्यंजना इनके मुक्तकों में हो पाई है:—

इन्द्र जिमि जम्म पर, बाइव सु श्रम्भ पर,

रावन सदम्भ पर रघुकुलराज हैं।
पौन बारिवाह पर, सम्भु रितनाह पर,

क्यों सहस्रबाहु पर राम द्विजराज हैं।।
दावा द्रुम दुग्ड पर, चीता मृग मुंड पर,

भूषण वितुग्ड पर जैसे मृगराज हैं।
तेज तम श्रंस पर, कान्ह जिमि कंस पर,

त्यों मलेच्छ बंस पर, सेर सिवराज हैं।।१।।

दूसरी श्रोर नीति श्रीर वैराग्यपरक मुक्तकों में श्रन्योक्ति-पद्धति पर मुक्तक इस काल में विशेषरूप से दीनदयालगिरि ने लिखे। ये श्रन्योक्तियाँ कुरड-लिया छन्द में लिखी गई जिनमें सौन्दर्यभावना श्रीर प्रतिभा दर्शनीय है। इस प्रकार मुक्तकों में लौकिक एवं पारलौकिक भावना, दोनों का श्रिभव्यंजन हुश्रा है। यह श्रिभव्यंजना सरल होती हुई भी चमत्कारपूर्ण इस श्रर्थ में है कि किन ने जहाँ कहीं भी श्रवसर पाया है, रलेष श्रीर यमक का चमत्कार भी श्रवस्य दिखा दिया है। किन्द्र मार्मिक भावों को व्यंजना जहाँ पर किन की है, वहाँ इस चमत्कार के फेर में वह नहीं पड़ा है।

तेरे ही बिच वस्तु वह, जाको जगत सुगन्ध ।

खोजत कहा कुरंग तू ! श्रंबक श्राछत श्रन्ध ॥

श्रंबक श्राछत श्रंघ कहा दिसि दिसि भरमे है ।

श्रपनी दिसि श्रवलोक तबै वाको सुख पैहै ॥

बरनै दीनदयाल मिलै निहं बाहर हेरे ।

श्रन्तमु ख है हूँद सुगन्ध सबै घट तेरे ॥ ७८ ॥ १

पित्त्यों एवं वृत्तों को सम्बोधित कर मुक्तकों की श्रन्योक्तिपरक शैली

र. शिवाबाबनी-मूषण प्रन्थावली—संपा० रामनरेश त्रिपाठी-सं० १६८७ ।

२. 'श्रन्योक्ति कल्पद्रुम'—लाला भगवानदीन, मोहनबल्लभ पन्त, 'द्वितीय शाखा'।

इनकी अपनी मौलिक शैली है। तुलसी ने चातक की अन्योक्ति में मुक्तकों का यह रूप उपस्थित किया परन्तु दीनदयाल ने उसे अनेक पित्वयों, बृद्धों एवं मानव राग—आशा, निराशा आदि को सम्बोधित कर मुक्तकों के उस रूप को आगे विकसित किया। अन्य कवियों ने भी ऐसी भावाभिन्यंजना की है, जिसमें गुरुदत्त का 'पत्तीविलास' प्रसिद्ध है। इसमें पित्वयों के स्वभाव का वर्णन मुक्तक शैली में हुआ है।

नीति सम्बन्धी मुक्तकों की रचना तो बहुलता के साथ हुई श्रौर उसके लिये गृहीत 'दोहा' छन्द ही प्रयुक्त हुआ। रहीम, विक्रम, बृन्द, बैताल श्रीर दीनदयाल ने नीतिपरक दोहों की रचना की। गिरिधर ने दीनदयाल की 'कुण्डलिया'-पद्धति का श्रपनाया । इन नीतिपरक दो**हों में श्रधिकांशतः** प्रथम पंक्ति नीति की कोई बात लेकर निर्मित हुई है श्रीर दूसरी में उसका कोई उदाहरण अथवा दृष्टान्त दिया गया है। भिनतकाल में तुलसी की 'दोहा-वली' में ऐसे मुक्तकों का संग्रह हुन्ना न्त्रीर 'रीतिकाल' में बिहारी की 'सत-सई' में भी ऐसे मुक्तक ब्राए हैं। किन्तु मनोवृत्ति के भेद से दोनों के मुक्तकों में अन्तर आ गया है। जहाँ तुलसी के नीतिसम्बन्धी दोहों में उनकी विचारात्मकता का प्राधान्य मिलता है, वहाँ बिहारी में कलापच की प्रधानता है। रहीम और दीनदयालगिरि के दोहों में आकर हमें मार्मिकता अधिक मिली । रहीम ने अपने जीवन में गहरी अनुभूति पाने के उपरान्त ही भाव-कता के साथ संसार के साधारण, किन्तु मार्मिक व्यापारों के बीच अपने श्रनुभव को रखकर अभिव्यक्त किया । यही कारण है कि उनके नीतिपरक दोहे बड़े ही हृदयस्पर्शी हुए हैं, जिनमें उनके हृदय का एच्चा प्रतिबिम्ब दिखाई पडता है:--

रहिमन श्रमुवा नयन ढिर, जिय दुःख प्रकट करेइ।
जाहि निकारों गेह तें, कस न भेद कह देइ।। १६५।।
दुर्दिन पड़े रहीम कह, भूतल सब पिहचानि।
सोच नहीं बित-हानि को, जौ न होय हित-हानि।। ६६।।
सर सूखे पंछी उड़े, श्रोरे सरन समाहि।
दीन मीन बिन पंख के, कहु रहीम कहँ जाहिं १।। २५०।। १
वैराग्यपरक मुक्तकों में दीनदयालगिरि, पद्माकर, नागरीदास श्रादि
कवियों के नाम प्रसिद्ध हैं। इनके मुक्तकों में एक विशेष प्रकार के कावश्रूप

१. रहीम रत्नावली, संपा० मायाशंकर याज्ञिक ।

का निर्माण हुआ। किवयों ने गंगा और जमुना को सम्बोधित कर अपनी वैराग्य भावना प्रकट की । इनमें पद्माकर की 'गङ्गालहरी' और ग्वाल की 'जमुना लहरी' प्रसिद्ध हैं। व्याजस्तुति के आधार पर गङ्गा की प्रशंसा पद्मा-कर ने बड़े ही कलात्मक ढंग से की है:—

जोग जप जागे छाँ हि जाहु न परागे मैया,

मेरी कही श्राँखिन के श्रागे सुतौ श्रावेगी।

कहै पद्माकर न ऐहै काम सरस्वती,

साँच हू कॉलंदी कान करन न पावेगी।

लैहे छीनि श्रंबर दिगंबर के जोरावरी,
बैल पै चढ़ाइ फेरि सैल पै चढ़ावगी।।

सुरहन के माल की सुजंगन के जाल की,

सुगङ्गा गजखाल की खिलत पहिरावेगी।।१६॥ र

'रीतिकाल' के मुक्तकों के कुछ अन्य रूप

'रीतिकाल' में प्रकृति को लेकर स्वतन्त्र रूप में कुछ ऐसे काव्यरूपों की रचना भी हुई, जिनके द्वारा कियों को रूढ़िगत रूप में प्रकृति के चित्रण का अवसर हाय लगा है। ये रूप 'वारहमासे' और ऋतुवर्णन से ही सम्बन्ध रखते हैं, जिनके द्वारा किन ने उद्दीपन के रूप में ही प्रकृति का चित्रण किया है। यहाँ भी किवयों की चमत्कारपूर्ण एवं अलंकारमयी शैली का ही प्रदर्शन हुआ है। किन्तु स्वतन्त्र रूप में, फुटकल रूप से लिखे जाने वाले षट्श्युत्वर्णन के मुक्तकों में और इन ऋतुसम्बन्धी मुक्तकों के भिन्न रूपों में अन्तर यही है कि जहाँ षट्ऋतु वर्णन करते हुए किवयों ने एक-एक ऋतु पर अपनी भावाभिव्यंजना की है; वहाँ इन ऋतुसम्बन्धी रूपों में अधिकतर 'वसन्त' और 'पावस' को लेकर किवयों ने भावाभिव्यंजना उद्दीपन की पदिति पर की है।

बारहमासे के रूप में जिन्होंने मुक्तक रचना की उनमें देवीसिंह, राम-चन्द्र, बख्शी हंसराज, बलभद्रसिंह के 'बारहमासी' श्रौर रसाल का 'बारह-मासा' प्रसिद्ध हैं। श्रुतुवर्णान के रूप में एक श्रोर तो रास, विहार सम्बन्धी रूप हैं जैसे 'मूला', 'हिंडोला', 'फाग' श्रौर दूसरी श्रोर श्रुतुसम्बन्धी रूप हैं 'बसन्त', 'पावस' इत्यादि। श्रुतुश्रों में विशेषरूप से इन्हीं दोनों श्रुतुश्रों को कवियों ने लिया है श्रौर मुक्तक रूप में स्वतन्त्र काव्यरूप निर्मित किए हैं।

१. पद्माकर पंचामृत, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र । 'गङ्गालहरी' पृ० २४८ ।

प्रियदास का 'भूलापचीसी', देव का 'पावस विलास', पृथ्वीसिंह का 'हिंडोला', नागरीदास का 'फागविलास', 'हिंडोरा के किवत्त' 'वर्षों के किवत्त', 'हिंडोला और पावस पचीसी' तथा महाराज विश्वनाथ सिंह का 'वसन्त चौतीसी' ग्रादि रूप प्रसिद्ध हैं।

बारहमासे के रूप में मुक्तक-रचना की परिपाटी इस युग में बहुत ही रूदिवादी रूप में प्रस्तुत हुई। अपनी चमत्कार प्रवृत्ति के अनुरूप उन्होंने सर्वत्र उद्दीपन के रूप में ही प्रकृति के चित्र चित्रित किए। ऐसे काव्यरूपों में किव ने प्रोषित-पितकाओं को लेकर प्रत्येक महीने के परिवर्तित होते हुए रूप के साथ उनके हृदय की तीत्र होती हुई व्यथा का अंकन ही प्रमुख रूप से किया है। यह वर्णन बड़े ही कलात्मक रूप में विविध अन्न कारमयी शाली में हुआ है। इस प्रकार एक बँघी हुई सीमा के भीतर बारहमासे के रूप में प्रकृति का वर्णन होने के कारण प्रायः सभी किवयों के ऐसे रूप एक से ही मिलते हैं। उदाहरणार्थ देवीसिंह का एक मुक्तक देखिए:—

जेठ लागै उठे हू ते श्रम्बर उमड़े घरी , घरी भरि प्यारी कल क्यूँ हूँ न परत है। बुष के रथ बुष शशि बैठे भान तप , मेरे प्रान कॅपे ऐसो सीत की सी श्रारति है।

- 'बारहमासी', देवीसिंह ।

इसी प्रकार ऋतुवर्णन के काव्यरूपों में भी 'बसन्त', 'हिंडोला', 'फाग' आदि में मानवीय उल्लास को प्रकृति की पृष्ठभूमि पर अंकित किया गया है। इनमें भी रूढ़ि के अनुरूप वर्णन की कलात्मक शैली एवं सीमित कल्पना है। नागरीदास का एक कवित्त लीजिए—

भादों की कारी श्रॅंध्यारी निसा कुिक बादर मंद छही बरसावे। स्यामा जू श्रापनी ऊँची श्रटा पे छकी रस-रीति मलारिह गावे। ता समें मोहन के हम दूरि तें श्रातुर रूप की भीख यों पावे। पौन मया करि घूँघट टारें दया करि दामिनि दीप दिखावे।

मुक्तक में 'बारहमासा' की पद्धित निर्गुणिये सन्त किवयों में भी दिखाई पड़ी जिनमें घरनीदास, रामरूप, गुलाल साहब के 'बारहमासों' का उल्लेख हम पहले कर चुके हैं। किन्तु उन्होंने बारह महीनों का उल्लेख करते हुए

१. वर्षा के कवित्त, नागरीदास !

२. हिन्दी सा॰ का श्रालोचनात्मक इतिहास, रामकुमार वर्मा, पृ॰ ३६६, ४१३, ४०४।

उपदेश दिए हैं। इस प्रकार सन्तों के इस काव्यरूप में श्रीर रीतिकालीन किवयों के बारहमासों में पर्याप्त श्रन्तर मिलता है। यहाँ किवयों ने विरह भाव को ही प्रकृति के श्राधार पर श्रिभिव्यंजित किया है।

प्रेमाख्यान काव्यों के रचियता श्रों ने श्रपने काव्यों के श्रप्तर्गत बारहमा सों की रचना विरह-वर्षान को ही लेकर की। श्रतः रीतिकालीन बारहमा से काव्याभिव्यं जना की दृष्टि से सूफी किवयों के बारहमा सों के निकट तो श्राते हैं परन्तु सन्तों के बारहमा सों से उनका कोई मेल नहीं।

'रीतिकाल' में आकर मुक्तकों का परिकार हर एक दृष्टि से हुआ। एक आर जहाँ वह कलापन की प्रधानता में अति अलंकृत रूप में प्रस्तुत हुआ, वहाँ दूसरी और वह अति भावात्मक रूप में निर्मित हुआ। छन्द की दृष्टि से मुक्तक की सीमा कुछ बँघ अवश्य गई। दोहे और किवत्त, सबैये की शैली में मुक्तक-रचना 'रीतिकाल' की एकमात्र विशेषता कही जा सकती है। दोहे जैसे छोटे छन्द को बिहारी ने जितना माँजा, उतना ही परिष्कार धनानन्द ने अपने किवत्त-सबैयों में कर दिखाया। इन छन्दों के अतिरिक्त कुंडलिया छन्द भी अन्योंक्ति-पद्धति के मुक्तकों की रचना में प्रयुक्त हुआ। 'बरवै' में मुक्तक का मुन्दर रूप रहीम के 'बरवै नायिकाभेद' में दिखाई पड़ा।

मुक्तक-रचना में विषय की दृष्टि से देखा जाय तो 'रीतिकाल' में रसराज शृंगार को ही प्रमुख स्थान मिला। इसी के चारों श्रोर विभिन्न रूपों को पल्लिवत होने का श्रवसर मिला। शृंगारप्रधान-मुक्तकों के निर्माण में किवयों की मनोवृत्ति का परिवर्तन था, जो श्रपने समय श्रौर वातावरण के श्रवुरूप प्रवल हो उठा था। यही कारण है 'रीतिकाल में श्राते ही शृंगारिक मुक्तकों की बाढ़ श्रा जाती है। संयोग श्रौर वियोग के मुक्तकों की रचना श्रधिकता के साथ हुई श्रौर षट्शरतु वर्णन तथा बारहमासे की पद्धति पर स्वतन्त्र रूप से भी मुक्तक निर्मित हुए। इस प्रकार प्रकृति को लेकर उद्दीपन के रूप में जितने मुक्तक इस काल में निर्मित हुए उतने श्रन्यत्र नहीं। दरबारी वाता-वरण में किवयों की मनोवृत्ति स्वतः एक ऐसी दिशा की श्रोर उन्मुख हो गई जिसमें भावाभिव्यक्ति को यदि कोई रूप मिल सकता था तो इन्हीं मुक्तकों का। बाह्य परिस्थितियाँ किव पर पूरा प्रभाव डालती हैं जिनके श्रनुरूप उसकी मनोवृत्ति भी बदलती है, फलतः काव्यरूप भी बदल जाता है। रीतिकालीन श्रंगारिक मुक्तकों के निर्माण में भी यही बात लागू होती है।

श्रङ्कार के अतिरिक्त यदि किसी अन्य रस को स्वतन्त्र रूप से प्रमु-खता मिली तो वह वीर रस को। वैराग्य और नीति की भावना भी गौरण रूप से प्रसारित हुई। पारलौकिक मुक्तकों में स्तोत्रों की रचना भी हुई।

काव्यरूप की दृष्टि से देखा जाय तो 'रीतिकाल' में मुक्तक तीन प्रवृतियों के अनुरूप निर्मित्त होता हुआ प्रतीत होता है। एक तो रूढ़िवादी
प्रवृत्ति के रूप में, दूसरे कलात्मकताकी प्रवृत्ति के रूप में और तीसरे भावात्मक
प्रवृत्ति के रूप में। इन्हीं के अनुरूप क्रमशः रूढ़िग्रस्त, कलाप्रधान और
भावप्रधान-मुक्तक के ये तीन प्रकार किए जा सकते हैं। इन तीनों प्रकार के
मुक्तकों में प्रथम तो नीरस मुक्तक हैं, दूसरे में कलाप्रधान रसाभिव्यंजना है
और तीसरे में अनुभूति और कला के सुन्दर योग से रसात्मकता अधिक
मिलती है।

भारतेन्दु युग श्रौर मुक्तक

'भारतेन्दु युग' के आगमन से पूर्व मुक्तक अपने सर्वाधिक रूप में 'रीति-काल' में ही निर्मित हुए। इसका कारण तत्कालीन परिस्थितियाँ थीं, जिनमें किवता जनसाधारण के बीच से उठकर राजदरवारों में पहुँच गई थी और किवयों का मुख्य लद्य राज-रंजन बन गया था। किन्तु समय की गतिविधि के साथ परिवर्तन हुए और मुगल शासकों के पतन के साथ किवयों का संबंध राजदरवारों से विच्छिन्न हो गया। सन् '५७ के अमृत्पूर्व राजनीतिक परि-वर्तन ने सम्पूर्ण रजवाड़ों को भी धक्का पहुँचाया। फलतः छोटे-मोटे राजाओं के यहाँ भी राज्याश्रय इन किवयों को न मिल सका। परिणामतः उस राजनीतिक परिवर्तन से भारतीय जीवन में एक नवीन जागित की भावना फैल गई और विदेशी शासन की नींव पड़ जाने के कारण प्रत्येक चेत्र में परिवर्तन होने लगे। समाज की भावना के बदल ही उसका किय मी राजदरवारों के मलमली आसन से उतर कर साधारण मूमि पर आकर, समाज के साथ हिल-मिल गया और उसका काव्य जीवन से आबद्ध भी हो गया।

मुक्तक के विषय-द्वेत्र में विस्तार

काव्य श्रीर जीवन का नवीन रूप में सम्बन्ध इसी भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के युग में दिखाई पड़ा । इसका परिणाम भी सुन्दर हुश्रा, जिससे कवि तत्का-लीन राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक सभी परिस्थितियों से प्रभावित होता हुश्रा काव्य-निर्माण में दत्तचित्त हुश्रा । श्रव मुक्तक कविता विविध विषयों पर निर्मित हुई श्रीर उसकी वह बँधी सीमा जो रीतिकाल में बन गई थी, दूटने लगी । मुक्तक का रचयिता विविध दोत्रों से श्रपनी श्रभिव्यंजना के

लिए उपकरण जुटाने लगा। एक श्रोर हमारी राजनीतिक, सामाजिक श्रौर श्रार्थिक श्रवस्था ठीक न थी, दूसरी श्रोर पाश्चात्य शिचा का ममाव देश-वासियों पर उचित रूप में न पड़ रहा था। हिन्दू समाज श्रन्थ विश्वास से युक्त एक कहर भावना से पूर्ण भी हो रहा था। श्रार्थ समाज का प्रादुर्भाव इसी के विरोध में हुश्रा जिससे सांस्कृतिक चेतना की लहर इस काल में बह निकली। देश के सांस्कृतिक पुनस्त्थान की भावना के मूल में देशभिक्त की भावना का मावना को जनम देती है। फलतः इसी काल से स्वतन्त्रता की भावना का भी बीजारोपण हो गया। इस प्रकार 'रीतिकाल' के श्रन्त होते-होते भारतीय जीवन में एक संघर्ष का काल श्रा गया। इस संघर्ष काल में पथ-प्रदर्शन का सम्पूर्ण उत्तर-दायित्व भारतेन्द्र जी ने लिया श्रौर इसी कारण यह काल (ईसवी सन् रूप्ट्रिंग शरित विद्रोह

भारतेन्द्र ने जिस कवि समाज की स्थापना की उसमें प्रमुख कवि थे, प्रतापनारायण मिश्र, बद्रीनारायण चौघरी 'प्रेमघन', ठाकुर जगमोहन सिंह, श्रम्बिकादत्त व्यास श्रीर रामकृष्ण वर्मा । इन कवियों ने सुक्तक को उसके रीतिबद्ध रूप से निकालने का प्रयत्न किया । अतः उसमें भाषागत परिष्कार तो उन्होंने किया ही, विषयगत परिवर्तन भी पूर्णरूप में किये । मुक्तक में ये दोनों ही परिवर्तन बड़े ही उपयोगी सिद्ध हुए , जिससे मुक्तक काव्य-रूप के चेत्र में विचारों एवं भावों का समुचित रूप में विस्तार हुआ। भीतरी विचारों एवं भावों का प्रभाव बाह्य श्राकार पर स्वामाविक रूप से पड़ता है। परन्त 'भारतेन्द्र युग' में मुक्तक काव्य का स्वरूप बिलकुल ही बदल गया हो ऐसा भी नहीं। उन्हीं कवित्त-सर्वेयों में इस काल के मुक्तक रचे गए, जो 'रीति-काल' के प्रिय छन्द थे। भाषा भी बज ही है इन कवित्त सबैयों की, किन्तु इस भाषा का स्वरूप बहुत परिष्कृत है। परम्परा प्राप्त छन्दों एवं भाषा को प्रहरण करके भी यहाँ मुक्तक, रूढ़िग्रस्त मुक्तक के रूप में नहीं दिखाई पहता। यही भारतेन्दु-युग की मुक्तक-धारा को बड़ी देन है। कुछ पुराने परिपाटी के कविगण जिनमें सेवक, महाराज रघुराजसिंह, गोविंद गिल्ला भाई श्रीर नवनीत चौबे प्रमुख हैं, श्रवश्य पुरानी परम्परा पर शृंगारिक मुक्तक रचते रहे, किन्तु उनकी परम्परा फीकी पड़ती गई; श्रौर यदि शृंगार-प्रधान मुक्तकों की रचना हुई तो उसमें नायक-नायिकाभेद के फेर में नवीन कवि न पड़े - इदय की सहज भावनात्रों की ही यहाँ श्रभिव्यंजना हुई।

नवीन छन्द

किव जब साधारणजन का बन गया तब लोक ने जिस सहज रूप में अपना अभिन्यंजन किया उससे वह पूर्ण रूप से प्रमावित हुआ और उसने अपनी अभिन्यंजन किया उससे वह पूर्ण रूप से प्रमावित हुआ और उसने अपनी अभिन्यंजनाशैली में लोकगीतों के छन्दों का भी प्रयोग किया। अतः मुक्तक में नवीनता आई। लावनी, कजली, बिरहा और मल्हार के आधार पर इन कियों ने मुक्तक रचे। स्वयं भारतेन्दु ने इन छन्दों में मुक्तक-रचना की, जिससे अन्य किव भी प्रभावित हुए। बिरहा छन्द में एक 'नायक-नायिकाभेद' रामकृष्ण वर्मा ने लिखा, कजली छन्द का प्रयोग 'प्रेमघन' और खंगबहादुरमल ने किया, लावनी छन्द के मुक्तक भारतेन्दु, राधाचरण गोस्वामी और प्रतापनारायण मिश्र ने लिखे। उर्दू का प्रभाव भी इस समय पड़ा, जिसमें 'रेखता' और 'गज़ल' छन्द में मुक्तक रचना भारतेन्दु और शाह कुन्दनलाल ने विशेष रूप में की।

श्रलंकार

इस युग के मुक्तकों में कलात्मकता के श्रमाव से श्रलंकारों की श्रोर कियों का श्रिषक मुक्तव नहीं दिखाई पड़ा। विषय श्रीर विचारों को श्रिषक महत्त्व देने वाले इन कियों ने जिस प्रकार प्राचीन छुन्दों का बिल-कुल परिहार न किया श्रीर सरलतापूर्वक श्रपने नाना विचारों को पुराने छुन्दों के साँचों में ढाला, उसी माँ ति श्रलंकार भी पुराने ही गृहीत हुए। उपमा, उत्प्रेचा, रूपक, सन्देह, श्रपहनुति, यमक, रलेष श्रीर श्रनुपास, इन पूर्व प्रचलित श्रलंकारों का ही प्रयोग हुशा। कही-कहीं श्रलंकारगत श्रशु-द्वियाँ भी मिलती हैं। श्राशय यह कि मुक्तक, जिसका कलागत परिष्कार 'रीतिकाल' में श्रपने चरम पर पहुँच चुका था, 'भारतेन्द्र युग' में श्राकर साधारण रूप लेता हुश्रा दिखाई पड़ा। विचारों के इस संघर्षमय युग में मुक्तक कलापच से विहीन हो गया; किन्तु प्रभावशालिता के वह किसी भी प्रकार पीछे न रहा।

मुक्तक में प्रभावशालिता

'भारतेन्दु युग' के मुक्तकों में प्रभावशालिता एक तो नवीन विचारों के गुम्कन से श्राई, दूसरे भाषा की प्रांजलता में उनका रूप प्रभावशाली हो उठा। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने यद्यपि रीतिकालीन ब्रजभाषा को ही श्रभि-व्यक्ति का माध्यम बनाया, परन्तु उसके उन सभी शब्दों को उन्होंने दूर कर दिया, जो जन साधारण से दूर जा पड़े थे श्रौर एक प्रकार से मुक्तकों में उनका प्रयोग रूद बन गया था। श्रतः इस काल के मुक्तकों में समुचित

The state of the s

प्रवाह और सरसता दोनों आ गई। रीतिकालीन मुक्तकों में प्राकृत और अपभ्रंश के कुछ ऐसे शब्दों का प्रयोग भी दिखाई पड़ा, जिनके अर्थ भी रूढ़ हो गए थे, अतः एक प्रकार की भाषागत अस्थिरता आ गई थी। यह अस्थिरता भारतेन्दु काल में दूर हो गई। सथ ही इस काल के अन्तिम दिनों में खड़ा बोली में भी मुक्तक रचे गए।

मुक्तक की प्रमुख शैलियाँ

भारतेन्दु युग में यद्यपि अत्यधिक कलापूर्ण मुक्तक नहीं रचे गए, तथापि शैलियों में होकर मुक्तक विकास की ओर अग्रसर अवश्य हुआ। ये शैलियों हैं—१. कवित्त-सवैया की समस्या पूर्ति की शैली, २. व्यंग्यात्मक शैली, ३. अलंकृत शैली, ४. स्तोत्र शैली, ५. गद्यात्मक शैली, ६. लोक छन्दों की शेली, ७. उर्दू की शैली।

१. भारतेन्द्रु के किव-समाज द्वारा मुक्तक की यदि कोई शैली सर्वाधिक-रूप में विकिसित हुई तो वह समस्यापूर्ति की शैली है। इस शैली में मुक्तक अपने सरसरूप में निर्मित हुए। स्वयं हरिश्चन्द्र जी और अन्य कि मुख्यतः प्रतापनारायण मिश्र, बद्रीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', अम्बिकादत्त व्यास और रामकृष्ण वर्मा, समस्यापूर्ति के कुशल प्रणेता हुए। इन समस्यापूर्तियों की रचना विशेषकर श्रंगारस्स में हुई; किन्तु अश्लीलता की भावना से ये कोसों दूर हैं। भारतेन्द्रु के ऐसे कवित्त-सबैये अत्यधिक मर्मस्पर्शी हुए हैं—

यह संग में लागिये डोलें सदा बिन देखे न घीरज आनती हैं।
छितहूँ जो बियोग परे 'इरिचन्द' तो चाल प्रले की सुठानती हैं।
बरनी में थिरें न भणें उभार्षे पल में न समाइबो जानती हैं।
पिय प्यारे तिहारे निहारे बिना आँखियाँ दुखियाँ नहीं मानती हैं।
उनके ऐसे किवत्त-सबैयों का संग्रह 'प्रेममाधुरी', 'प्रेम फुलवारी', 'प्रेम
मालिका', आदि में हुआ है।

प्रतापनारायण मिश्र की प्रसिद्ध समस्यापूर्ति 'पपीहा जब पूछिहैं पीव कहाँ १' और 'प्रेमधन' की 'चरचा चिलबे की चलाइयो ना' पर है।

समस्यापूर्तियाँ बड़ी उक्तिवैचिन्यपूर्ण शैली में भी निर्मित हुईं, जो प्रधा-नतः पुरानी परिपाटी के किवयों द्वारा निर्मित हुईं। नवनीत चौबे ने 'बाजत ये मदन महीप के नगारे हैं' पर पूर्ति इसी उक्तिवैचिन्यपूर्ण शैली पर की है:—

१. भारतेन्दु प्रन्थावली भाग २, ए० १५५ ।

"किड़ किड़ान धान धिति किट घिति घाँन घाँन तत्तड़ान तत्तड़ान करत पुकारे हैं। कहैं नवनीत चोब चपल चमकन की श्रर रर रर कड़ां कड़ां गरज हकारे हैं। घूँ घूँ किट घूँ घूँ किट घूँ घूँ किट घाम घाम धसकत प्रान बिरहीन के विचारे हैं। ग्रीषम गनीम जाकौ दखल उठाय श्राज

बाजत ये मदन महीप के नगारे हैं''।। २।।

—समस्यापूर्ति, प्रथम भाग, संग्रहकर्ता रत्नाकर, सं॰ १६५१।

क्रिन्तु इस शैली में सरसता बहुत कम है, केवल उक्ति का वैचित्र्य

मिलता है।

२. व्यंग्यात्मक शौली में प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप श्रौर श्रम्बिकादत्त व्याप का स्वर ऊँचा उठा। इन्होंने भारतीय संस्कृति के विरुद्ध होती हुई सभी बातों पर व्यंग्यात्मक मुक्तक लिखे। विधवा विवाह के विरोधी गुप्तजी की व्यंग्यात्मक शैली देखिये—

भला हम विधवा मां का व्याह करें।
माता दादी नानी चाची फूकी घर की नार।
कोई विधवा हो हम उसकी शादी पर तय्यार।
भला हम बीज न छोड़ें विधवा का। धे प्रेमघन की उक्तियाँ भी बड़ी व्यंग्यपूर्ण हुई हैं—

यहै असीस देत तुम कहँ मिल हम सब कारे। सफल होहिं मन के सब संकल्प तुम्हारे। वे कारे घन से कारे जसुदा के वारे। कारे मुनिजन के मन मैं नित विहरन हारे। मंगल करें सदा भारत को सहित तुम्हारे। सकल असंगल मेटि रहें आनँद विस्तारे।

—कविता कौमुदी पृ॰ ४०। प्रतापनारायण मिश्र के 'बुढ़ापा' श्रोर 'तृष्यन्ताम्', शीर्षक के मुक्तक बड़े ही व्यंग्यपूर्ण हैं।

१. स्फुट कविता, विधवा विवाह, पृ० ११६ ।

२. कविता कौमुदी, रामनरेश त्रिपाठी।

इसी व्यंग्य शैली में एक भिन्न प्रकार के छन्द की उद्भावना भी इस काल में हुई, जिसे 'पोपछन्द' कहते हैं। श्रार्थसमाजी भावना के कवियों ने ऐसे छन्द लिखे—

ये चाल चलावें क्या उलटी जो पत्थर को पुजवाते हैं।
क्या पत्थर फिर भगवान मिले जब उनका ध्यान छुड़ाते हैं।
सब नहीं नाले ढूँढ़ चुके तब रेती पर भी वार करें।
ये गौर पुजावें देवी की फिर रेती का भरमार करें।
क्यों पड़े फन्द में पापों के तुम नाहक जन्म गवाँते हो।
जंजाल तजो जगदीश भजो क्यों भटके-भटके फिरते हो।

३. तीसरी शैली के मुक्तकों में कुछ कलात्मकता दिखाई पड़ती है। ऐसे मुक्तकों में रूपक, उपमा और उत्प्रेचालंकार प्रयुक्त हुए हैं। 'प्रेमधन' की शैली कहीं-कहीं ऐसी हो गई है—

सम्पति सुजस का न अन्त है विचारि देखा,
तिसके लिए क्यों सोक सिन्धु अवगाहिये।
लोभ की ललक न अभिमानियों के तुच्छु,
तेवरों की देख उन्हें संकित सराहिये।
दीन गुनी सज्जनों से निपट विनीत बने,
'प्रेमघन' नित्य नाते नेह के निवाहिये।
राग रोष औरों से न हानि लाभ कुछ उसी,
नंद के किसोर की कुपा की कोर चाहिये।

४. चौथी शैली घार्मिक भावनाश्रों से पूर्ण मुक्तकों की वह शैली है, जिसे संस्कृत में 'स्तोत्र' के नाम श्रिमिहत किया गया है। मक्त कियों ने देवी-देवताश्रों पर तो स्तोत्र लिखे, पर पिवत्र निदयों को लेकर भी श्रमेक स्तोत्रों की रचना हुई। कियों ने 'पंचक', 'श्रष्टक' तथा 'पचीसी' श्रौर 'बतीसी' इसी स्तोत्र शैली में लिखी। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने स्तोत्र लिखे किन्तु उनकी शैली सर्वत्र संस्कृतमयी है:—

जयित स्थानन्दरूप परमानन्द कृष्णमुख कृपानिधि देवि उद्घारन कारी।

१. भारतसुदशा प्रवर्तक, खंड ४ नंबर २ ।

२. कविताकौमुदी, पृ० ७७।

ंस्मृति मात्र सकल आरतिहरन गूढ़ गुन भागवत अर्थ लीनो बिचारी।। १।। १ बालमुकुन्द गुप्त ने भी स्तोत्र लिखे, उनका 'रामस्तोत्र' बहुत ही सरल शैली में निर्मित हैं:—

जयित जयित जय रामचन्द्र रघुवंश-विभूषन
भक्तन हित श्रवतार-धरन नाशन भवदूषन।
जयित भानुकुल-भानु कोटि ब्रह्मांड प्रकाशन
जयित जयित श्रशान मोहनिशि-तिमिर विनाशन।।

प्र. पाँचवीं शैली के मुक्तक उस गद्यात्मक शैली के हैं जो उपदेश देने की प्रवृत्ति के परिणामस्वरूप हैं। किव की भावना पर जब उपदेशात्मकृति का दबाव पड़ता है तब अनुभूति बड़े ही आवेगरहित रूप में अभिव्यंजित होती है, जिसमें किव विषय से अधिक सम्बद्ध होनेके कारण गद्यात्मक रूप में अपने को अभिव्यक्त करता है। इस युग में विचारों का संघर्ष प्रबल हो उठा। किव प्रत्येक प्रश्न को लेकर अपनी लेखनी उठाने का उत्सुक भी बन गया। फलस्वरूप इतिवृत्तात्मकता का सूत्रपात भी हो गया, जो मुक्तक की गद्यात्मकता के कारण उद्भूत हुई। बालमुकुन्द गुप्त की ऐसी किवता में मुक्तक की गद्यात्मक शैली का उदाहरण मिल जाता है:—

हे धनियों क्या दीन जनों की नहिं सुनते हो हाहाकार । जिसका मरे पड़ोसी भूखा उसके भोजन को धिक्कार ।। हे बाबा जो यह बेचारे भूखों प्राण गँवावेंगे। तब किह्ये क्या धनी गलाकर अप्रार्फियाँ पी जावेंगे।।

— 'स्फुटकविता', जातीयगीत, पृ. ६१. क० कौमुदी । यह गद्यात्मक शैली उस समय श्रिषक दिखाई दी जिस समय कविता के माध्यम का प्रश्न छिड़ उठा था। यह भारतेन्द्र-काल का श्रुन्तिम समय था श्रीर जब श्रागे चलकर द्विवेदी-युग में खड़ी बोली को कविता का माध्यम बना दिया गया तब यह इतिवृत्तात्मकता श्रुपनी श्रुति को पहुँच गई।

६. छुटी शैली मुक्तक की लोकगीतों के छुन्दों से प्रभावित शैली है। लोकप्रचलित कजली, लावनी, बिरहा श्रीर मल्हार इन तीनों प्रकार के छुन्दों में मुक्तक लिखे गए। कजली छुन्द में 'प्रेमधन', श्रीर खंगबंहादुर

१. भारतेन्दु ग्र॰ भाग २, सर्वोत्तम स्तोत्र, पृ. ७१४।

२. स्फुटकविता, राम स्तोत्र पृ. १. क० कौमुदी।

मल प्रसिद्ध हैं। 'प्रेमघन' ने 'कजली कादम्बिनी' श्रौर खंगबहादुरमल ने 'सुधाबुन्द' में ऐसे मुक्तकों का संग्रह किया। 'कजलीकादम्बिनी' में मुक्तकों का रूप इस प्रकार का है:—

सोहै न तोके पतलून साँवर गोरवा।
कोट बूट जाकेट कमीज क्यों पहिनि बने बैंबून साँवर गोरवा।
— 'कविता कौमुदी' पृ. ४८।

लावनी छन्द में भारतेन्दु, प्रतापनारायण श्रीर रामकृष्ण वर्मा ने मुक्तक रचे । 'विनय प्रेम-पचासा' में भारतेन्दु ने ऐसे मुक्तकों का संग्रह किया है :—

मजा कहीं निह पाया जग में नाहक रहा भुलाया। छिन के सुख की लालच जित तित स्वान लार टपकाया।। यह जग में जिसको श्रापना कर भूठा भरम बढ़ाया। तिन स्वारथ फॅसि कृकर सुकर सब दुतकार बताया।। ३६।।

—भा० ग्रं० भाग २ ।

रामकृष्ण वर्मा का विरहा छन्द में 'नायक-नायिका भेद' प्रसिद्ध है। उसकी दो एक पंक्तियाँ लीजिये:—

दुखवा क बतिया निगचवौ न त्रावै, गुइयाँ हँ शीखुसी रहला हमेस । बजुवा सर्राक कर कंगना भयल, सुनि प्यारे क गवनवा बिदेस । —क० कौ० पृ० ५३५ ।

७. अन्तिम शैली मुक्तकों की उर्दू के छन्दों की शैली है जो विशेष रूप से 'गजल' और 'रेखता' छन्दों के आधार पर बनी है। भारतेन्दु की 'गजलें' प्रसिद्ध हैं।

फसादे दुनियाँ मिटा चुके हैं हुस्ले हस्ती उठा चुके हैं।
खुदाई ग्रपने में पा चुके हैं मुक्ते गले वह लगा चुके हैं।।
—स्फु॰ क॰, मा॰ मं॰ २, पृ. ८५५।

शाह कुन्दनलाल ने भी इसी शैली में मुक्तक लिखे। द्विवेदी युग और मुक्तक

भारतेन्दु युग नवीन विचारों के संघर्ष का युग था, जिसमें राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक श्रीर श्रार्थिक सभी चेत्रों से कवि प्रभावित हुशा श्रीर ऐसे मुक्तकों का उसने निर्माण किया जिसमें प्रत्येक चेत्र के नवीन श्रीर गम्भीरतम प्रश्न भरे हुए थे। पिछली परम्परा का पूर्णतः परित्याग न हो पाया था श्रीर भाषा का जो प्रश्न उनके श्रन्तिम दिनों में छिड़ा वह श्रध्रा ही बना रह गया। फलतः भाषा इतनी सशक्त न हो पाई जिससे मुक्तक-रचना श्रपनी

शैली की दृष्टि से प्रौढ़ बन पाती । भाषा की प्रौढ़ता मुक्तक का एक विशिष्ट गुण है । इसी का अभाव था जो 'द्विवेदी युग' में आकर पूर्ण हुआ। इतिवृत्तात्मकता

द्विवेदी जी ने खड़ी बोली को किवता का माध्यम स्थिर कर उसे प्रौढ़ बनाया। यह प्रौढ़ता संस्कृत की पदावली द्वारा पूर्णतः उसमें नियोजित हुई। किन्तु इस युग के श्रारम्भिक काल में मुक्तक का रूप बहुत ही इतिवृत्तात्मक हो उठा। भारतेन्दु युग के मुक्तकों में कल्पना की कमनीयता भी दिखाई पड़ी श्रौर विभिन्न शैलियों में से होकर मुक्तक ने श्रपना स्वरूप निर्माण भी किया था। परन्तु इस युग के श्रारम्भ में दो कारणों से यह इतिवृत्तात्मकता मुक्तकों में श्रा गई। एक तो भाषा के प्रश्न के कारण, दूसरे उपदेशात्मक प्रवृत्ति के परिणामस्वरूप बौद्धिकता का पुट श्रिषक श्रा जाने से। सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक, तथा श्रार्थिक परिस्थितियाँ धीरे-धीरे बदल रही थीं। परन्तु उनका स्वरूप बहुत कुछ वैसा ही बना हुश्रा था जैसा हरिश्चन्द्र युग में। श्रतएव इन प्रश्नों को लेकर कभी धार्मिक उपदेश कभी सामाजिक रीतियों की श्रालोचना श्रौर कभी श्रार्थिक श्रवस्था पर जोभ प्रकट करने वाले मुक्तकों में कहीं कोरी उपदेशात्मकता श्रार्थिक श्रवस्था पर जोभ प्रकट करने वाले मुक्तकों में कहीं कोरी उपदेशात्मकता श्रार्थिक श्रवस्था ऐसी शैली मुक्तकों की बन गई जिसमें गद्यात्मकता श्रिक है—

यदि कोई पीड़ित होता है, उसे देखकर सब घर रोता है।
देश दशा पर प्यारे भाई, श्राई कितनी बार स्लाई ॥
थोड़ा भी श्रम यदिष उठाते, जन्मभूमि को तुम न भुलाते।
तो श्रबतक निहाल हो जाती, शोभामयी दिव्य दिखलाती ॥
श्रीर जब कियों ने सामाजिक प्रश्न को लिया तब उनके मुक्तक इस प्रकार के हो गए—

बाल विवाह विशाल जाल रच पाप कमाया । ब्रह्मचर्य - ब्रत - काल वृथा विपरीत गँवाया । ब्रह्मचा ने चुपचाप उठाय पछाड़ा मुक्तको । वेटा जन कर बाप बनाय विगाड़ा मुक्तको ।

इसी प्रकार श्रन्य प्रश्नों को लेकर श्रालोचना की भावना जब प्रमुख हो

१. 'जन्मभूमि', म० प्र० द्विवेदी, मार्च १६०३।

२. सरस्वती खं० ११, सं० ३, १६१०, ना० शं० शर्मा।

उठी तब मुक्तक में भावात्मकता का अभाव और बौद्धिकता का प्राधान्य हो चला।

तीसरा कारण इस इतिवृत्तात्मकता का है संस्कृत की पदावली का अत्य-धिक प्रयोग, जिससे सहज संगीत छन्दों में न आ सका। यह संस्कृतमय पदा-वली द्विवेदी जी में अधिक मिली—

सुरम्यरूपे रस राशि रंजिते, विचित्र वर्णाभरेषो कहाँ गई।

श्रलोकिक श्रानन्द विधायिनी महा कवींन्द्र कांते किवते श्रहो कहाँ। किमशः जब भाषा में पूर्ण धरान्तता श्राने लगी श्रीर खड़ी बोली में भाषाभिन्वंजना धरल हो गई, तब मुक्तक की शैली भी प्रौद होती चली श्रीर उसमें कलात्मकता की भावना के साथ-साथ भाषात्मकता भी बहुत कुछ समाविष्ट हुई। किन्तु यह तत्त्व श्रागे चलकर लगभग सन् १६१० के पश्चात् परि- किन्तु यह तत्त्व श्रागे चलकर लगभग सन् १६१० के पश्चात् परि- किन्तु यह तत्त्व श्रागे चलकर लगभग सन् १६१० के पश्चात् परि- किन्तु यह तत्त्व श्रागे चलकर लगभग सन् १६१० के पश्चात् परि- किन्तु स्था। श्रस्तु, द्विवेदी युग के द्वितीय चरण तक पहुँचते-पहुँचते मुक्तक रचना में श्रनेक शैलियाँ दिखाई पड़ीं। ये हैं प्रमुख छः शैलियाँ १. इति- हत्तात्मक शैली, २. उक्तिवैचिन्यपूर्ण शैली, ३. श्रलंकृत शैली, ४. स्तोत्र की शैली, ५. व्यंग्यात्मक शैली, ६. सूक्ति श्रीर श्रन्योक्ति की शैली। भार- तेन्दु युग में इन सभी शैलियों को हम पाते हैं, किन्तु इस समय तक पहुँच कर उनमें पर्याप्त परिष्कार श्रा गया। श्रतः इनका महत्त्व श्रिक है।

१. इतिवृत्तात्मक शैली के मुक्तक द्विवेदी जी श्रौर उनके समकालीन श्रारम्भ के सहयोगी कवियों ने श्राधिकतर रचे। इस शैली की विशेषता प्रधानतः मंचात्मकता श्रौर वस्तु-प्रधानता है। 'ग्रन्थकारों से विनय' में द्विवेदी जी के मुक्तक की शैली में यहां इतिवृत्तात्मकता मिलती है:--

हे प्रन्थकार ! श्रागार गुणों के ज्ञाता , श्राति रुचिर मनोरम गद्य-पद्य निर्माता । च्या भर के लिये समेट काम निज सारा , सुनिये यह इतना बिनय विनीत इमारा ।

इसी प्रकार के मुक्तक 'ग्रंथकार लच्खा', 'ग्रन्थ महिमा', 'नागरी तेरी यह दशा', इत्यादि शीर्षकों में मिलते हैं। रामचरित उपाध्याय ने भी इस शैली के मुक्तक लिखे---

१. सरस्वती खंड २, सं० ६, सन् १६०१।

२. फुटकर रचनाएँ, द्विवेदी काव्यमाला, पृ० ३७३, संग्रहकर्ता देवीदत्त-शुक्ल, १६४० प्रयाग ।

श्रित खल की संगित करने से जग में मान नहीं रहता है। लोहे के सङ्ग में पड़ने से घन की मार श्रमल सहता है। ——कुसङ्ग, 'क० कौ०', पृ० २८०।

गिरिधर शर्मा में भी यह गद्यात्मक प्रवृत्ति मिलती है— मैं जो नया ग्रंथ बिलोकता हूँ, भाता मुक्ते सो नव मित्र सा है।

--पुस्तक प्रेम। क० कौ०, पृ० ३०६।

श्रन्य लेखकों में माधव शुक्ल भी इस प्रकार के मुक्तक रचते रहे हैं। इस इतिबृत्तात्मक शैली के मुक्तक सरसताविहीन विषयों पर श्रिषकतर लिखे गए। श्रतः इनमें रस नहीं मिलता।

२. उक्ति वैचित्र्यपूर्ण मुक्तक उपाध्याय जी 'हरिश्रोध' की रचनाश्रों से आरम्म हुए, जब इन्होंने 'चोखे चौपदें' की रचना की। एक श्रोर इस शौली में उर्दू के प्रभाव से युक्त मुहावरों की शौली के मुक्तक श्राते हैं, जिसके मौलिक रचयिता हरिश्रोध जी ये श्रोर दूसरी श्रोर खुसरों के दोहों की शौली पर पहेलियाँ भी रची गई जिसके लेखक विशेष रूप से रामचरित उपाध्याय हुए।

'हरिश्रोध' जी की शैली बड़ी ही चुभती हुई चमत्कारपूर्ण शैली है— बावले घूकते जी में मिले श्रांख में बेचैन पड़े बेहाल से बात दुःखिया श्राँसुश्रों की क्या कहें ॥ १ ॥ —-दुखिया के श्राँस् । 'पद्य प्रमोद' पृ० १२१ ।

'श्राँख का श्राँस्' इनके चौपदों का सुन्दर उदाहरण है :--

किस तरह वह कलेजा है बना,
जो किसी के रंज से हिलता नहीं।
श्रॉब से श्रॉस् छना तो क्या छना,
दर्द का जिसमें पता मिलता नहीं।
वह कलेजा हो कई टुकड़े श्रमी,
नाम सुनकर जो पिघल जाता नहीं।
फूट जाए श्रॉब वह जिसमें कभी,

प्रेम का श्राँसू उमड़ श्राता नहीं।। ३७॥

—'पद्य प्रमोद' पृ० १४८।

सम्पूर्ण चौपदों की शैली इसी प्रकार मुहावरों की चमत्कारपूर्ण शैली है।

लाला भगवानदीन ने भी ऐसे मुक्तक रचे हैं जिनमें 'मेंहदी', 'चाँदनी' श्रीर 'श्रींख' पर लिखी उक्तियाँ विशेषरूप से उद्दे के प्रभाव से युक्त हैं। 'श्रींख' में उद्दे का ढंग—होते हुए भी पदावली में कहीं-कहीं संस्कृतपन भी है:—

कहो तो कह दें श्रापकी श्राँखों को क्या समके, सिता सिंदूर मृगमद-युक्त श्रद्भुत कुछ दवा समके। श्राप्त इसको न मानो तो बता दें दूसरी उपमा। सिहत हाला हलाहल मिश्रिता सुंदर सुधा समके।। न हो संतोष इस पर भी तो उपमा तीसरी ले लो। युगल-पद-धारिणी त्रिगुणात्मिका श्रुगुकी श्रुचा समके।।

—'क० कौ०' पृ० २३५ ।

इसी प्रकार किव श्राँखों पर उपमा पर उपमा देता चला जाता है। 'मेहँदी' शीर्षक मुक्तकों में उर्दूपन है:—

तुमने पैरों में लगाई मेंहदी, मेरी श्राँखों में समाई मेंहदी। खूनी होते हैं जगत के सब्ज रंग, दे रही है यह दोहाई मेंहदी।।
—'क० कौ०' पृ० २३५।

गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' के मुक्तकों में भी यही उक्ति का चमत्कार ब्रजभाषा के सवैयों में मिलता है :—

> रावन से बावन बिलाने हैं बचे न एक चाल निह काल से किसी की चल पाई है। कौरव कुटिल कुल कुल के कठोर भए कुष्णा जी सों कंस की न दाल गल पाई है।। हाय की हवा सों जल गए हैं जवन जूथ हासिल हुकुम पें न लागे पल पाई है। याते बल पाय फल पाय लेहु जीवन की दीन कलपाय कहीं कौने कल पाई है।। —'क० कौमुदी', पृ० ३३२।

श्रीर जहाँ उद् का प्रभाव उन पर पड़ा है, वह शैली मुक्तकों की ऐसी हो गई है:—

नह बेपरवाह बने तो बने हमको परवाह का है। नह प्रीतिका तोड़ना जानते हैं ढंग जाना हमारा निवाह का है।। कुछ नाज जफा पर है तो भरोसा हमें बड़ा आह का है। उन्हें मान है चंद्र से आनन पै अभिमान हमें भी तो चाह का है।। — 'क० कौ मुदी' पृ० ३३१।

उनित वैचित्रयपूर्ण मुनतकों की दूसरी शैली 'पहेली' की शैली है जिसकी प्रेरणा किव को खुसरो की पहेलियाँ से मिली। रामचरित उपाध्याय के मुक्तक इसी शैली में निर्मित हैं:—

ऐनक दिये तने रहते हैं ग्रापने मन साहब बनते हैं, उनका मन श्रीरों के काबू क्यों सखि सज्जन ? नहिं सखि बाबू।। १॥ —'क० कौ०' पृ० २८५।

इन मुक्तकों में कोरा चमत्कार है, जो रसविहीन है।

३. श्रलंकारमयी शैली के मुक्तक श्रयोध्यासिंह उपाध्याय, गोपालशरण सिंह, नाथ्राम शंकर शर्मा, जगन्नाथदास रत्नाकर, देवीप्रसाद पूर्ण, वियोगी हिर, श्रौर दुलारेलाल भागव श्रादि कवियों ने विशेष रूप से निर्मित किये। 'हरिश्रीध' के दोहों की रीतिकालीन श्रलंकृत शैली देखिये:—

रिस हूँ मैं सरसत रहत, बरबस बनत रसाल । ललना लोचन लाल हैं, लालहिंकरन निहाल ॥ १ ॥ चाव भरे चित चोर को, लिख चितवत ललचात । चंचल नयनी को भयो, चित्त चलदल को पात ॥ १४१ ॥ कित इनकी गति है नहीं, कहाँ न इनका जोर । काके उर में निहं गड़ी, बाँके हम की कोर ॥ ३ ॥

—'रस कलश'।

जगननाथदास 'रत्नाकर' में यह अलंकत शैली अपने चरम को पहुँच गई है, जहाँ जाकर वह पांडित्यपूर्ण दिखाई पड़ने लगी है। यह प्रवृत्ति 'उद्धवशतक' में देखने योग्यहै। यहाँ शब्दालंकार और अर्थालंकार से मुक्तक भरे हुए हैं। कलापच का सौन्दर्य इन मुक्तकों की विशेषता है। रूपकालंकार का सुन्दर निर्वाह देखिये—

> नैनिन के नीर श्रीर उसीर सौं पुलकाविल जाहि किर सीरों सीरी बातिह विलासें इम कहें 'रतनाकर' तपाई बिरहातप की श्रावन न देति जामें बिषम उसासें हम

सोई मन-मन्दिर तपावन के काज आज रावरे कहे तें ब्रह्म-जोति ले प्रकासें हम नन्द के कुमार सुकुमार कों बसाई यामें

नन्द के कुमार मुकुमार को बसाई याम कधी अब हाइ के बिसास उदबासें हम ।।५६।। रूपक के अतिरिक्त 'उदबशतक' में 'परिकरांकुर', 'उपमा', 'सहोक्ति', 'अर्थान्तरन्यास', 'असंगति', 'विषम', 'विभावना', 'व्यतिरेक' आदि अनेक अर्थालंकारों की छटा देखने को मिलती है। इसके अतिरिक्त रलेष, यमक

नाथूरामशंकर शर्मा की शैली भी बड़ी श्रालंकार प्रधान है। इन्होंने श्रंगार प्रधान मुक्तकों में इस शैली को विशेष रूप से श्रपनाया है—

श्रीर लाटानुपास का कौशल भी इन मुक्तकों में भरपूर है।

कज्जल के कूट पर दीपशिखा सोती है; कि श्याम घन-मंडल में दामिनी की रेख है; कि राहु के कबन्ध में कराल केतु तारा है। 'शंकर' कसौटी पर कंचन की लीक है; कि तेज ने तिमिर के हिय में तीर मारा है। काली पटियों के बीच मोहिनी-सी मांग है। कि ढाल पर खाँडा कामदेव का दुधारा है।

- 'क० कौमुदी' पृ० १०३।

श्चलंकृत शैली के मुक्तकों में दोहे की पद्धति पर दुलारेलाल श्चौर वियोगी हिर ने श्चपना कौशल दिखाया है। 'दोहावली' में रूपकालंकार का निर्वाह सुन्दर है—

हृदय क्प, मन रहट, सुधि माल-माल, रस राग ।
विरह वृषम, वरहा नयन, क्यों न सिंचै तन बाग ?'
इसी प्रकार वियोगी हिर की 'वीर सतसई' में अलंकृत शैली आद्यन्त है—
तिहत और तरवार में, समता किमि ठहराय।
ज्यों ही यह चमकित दमिक, त्यों ही वह दुरिजाय।'
गोपाल शर्या सिंह के 'ब्रज वर्णन' की शैली भी इसी प्रकार की अलंकृत-शैली है।

१. 'उद्धवशतक' जगन्नाथदास रत्नाकर, इंडियन प्रेस, प्रयाग, १६४०।

२. दोहावली, वियोगीहरि।

३. खंग, वीर सतसई।

४. स्तोत्र शैली के मुक्तक भी इस युग में विरचित हैं। स्वयं द्विवेदी जी ने वसन्तितिलका छन्द में 'देवी स्तुति शतक' की रचना की जिसमें देवी की स्तुति बड़ी संस्कृतमय पदावली में की है:-

> धूमावती त्रिपुर सुन्दरि मातु तारा, पद्मातिकार भुवनेश्वरी सावतारा। मातिङ्ग छिन्नशिर भैरवि भव्यनामा । काली कराल बगलामुखि को प्रणामा। १

द्विवेदी जी ने 'श्रीमहिम्नस्तोत्रम्' का हिन्दी में श्रनुवाद भी किया।

५. व्यंग्यात्मक शैली का स्त्रपात हरिश्चन्द्र युग में ही हो चुका था। उसे इस युग के कवियों ने श्रागे विकसित किया। इनमें भी द्विवेदी जी प्रमुख हुए जिन्होंने प्रन्थकार, बलीवर्द, टेसू की टांग श्रौर 'गर्दभ-काव्य' में बड़े व्यंग्यात्मक मुक्तकों की रचना की है-

> धनी पुरुष गद्दी के ऊपर, धोती, को कटि से लिपटाय, तुन्दिल तन पर हाथ फेरता, रहता है घमएड में श्राय। बृषभराज! तुम भी निज थल पर, भूल पीठ पर से लटकाय। पूँछ फिराते हो शरीर पर, बैठे ही बैठे

नाथूराम शंकर शर्मा ने भी बड़ी व्यंग्यात्मक शैली में कुछ मुक्तक रचे हैं । उनका निम्न मुक्तक प्रसिद्ध है :-

ईश गिरिजा को छोड़ यीशु गिरजा में जाय, 'शंकर' सलोने मैन मिस्टर कहावेंगे। बूट पटलून, कोट, कम्फ्राट टोपी डाट जाकट की पाकट में 'वाच' लटकावेंगे।

—'क॰ कौमुदी', 'स्फुट काव्य' पृ० १०१।

६. त्र्यन्तिम शैली मुक्तकों की ब्रन्योक्ति ब्रौर सूक्तियों की है। इस शैली के मुक्तक विशेषरूप से रामचरित उपाध्याय ने लिखे। इन्होंने स्कियों श्रौर श्रन्योक्तियों के संग्रह भी प्रस्तुत किए हैं। 'स्कित मुक्तावली', 'श्रन्योक्ति पुष्पावली' त्रीर 'श्रन्योक्ति तरंगिणी' में इस शैली के सुन्दर मुक्तक संक-लित हैं। इनमें विविध विषयों को लेकर कवि ने भावाभिव्यंजना की है।

१. देवीस्तुतिशतक, द्विवेदी काव्यमाला, पृ० १४३।

^{&#}x27;द्विवेदी काव्यमाला, बलीवर्द, पृ० २७५। (संग्रहकर्त्ता-देवीदत्त शुक्ल १६४० प्रयाग ।)

'कुसंग', 'सपूत', 'कपूत' स्त्रादि विषयो पर रचित स्कितयाँ सुंदर है। 'कुसंग' में उनकी एक स्कित लीजिए:—

सबसे नीतिशास्त्र कहता है, दुष्ट संग दुख का दाता है। जिस पथ में पानी रहता है, वही दूघ श्रौंटा जाता है।। २।। जहाँ एक भी दुष्ट रहेगा, वह समाज क्यों चल पावेगा। जहाँ तिनक भी श्रम्ल पढ़ेगा, मानो दूघ फट जावेगा।। ३।। — 'क० कौ०' पु० २८०।

हिन्दी लेखकों में सैयद श्रमीर श्रली 'मीर' ने कुरडिलया छन्द में सुन्दर श्रन्योक्तियाँ लिखी हैं:—

> मैना तू बन वासिनी, परी पीजरे श्रान । जान दैव गति ताहि में, रहे शान्त सुख मान । रहे शान्त सुख मान, बान कोमल तें श्रपनी । सब पित्त्वन सरदार, तोंहि किब-कोविद बरनी । कहें 'मीर' किव नित्य, बोलती मधुरे बैना । तौ भी तुभको धन्य, बनी तू श्रजहूँ मैना ।

—'क॰ कौमुदी', पृ० २६३।

राय देवीप्रसाद पूर्ण की श्रन्योक्तियाँ भी सुंदर हुई हैं। रूपनारायण पाएडे की 'दलितकुसुम' शीर्षक श्रन्योक्ति भी प्रसिद्ध है। उपसंहार

श्राधुनिक काल के इस द्वितीय चरण में शैली की दृष्टि से मुक्तक समुचित विकास का द्योतन करता है। उसमें छुन्दों की विविधता मिलती है
श्रीर छुन्द की ही दृष्टि से यदि देखा जाय तो एक श्रोर तो संस्कृत के छुन्द
द्रुतविलंबित, शार्यूल विकीड़ित, मालिनी, शिखरिणी, सम्धरा, श्रार्या श्रादि
प्रयुक्त हुए श्रीर दूसरी श्रोर नवीन छुन्दों की उद्भावना की गई। इस श्रोर
'हरिश्रीध' सर्वप्रथम श्रमसर हुए। इन्होंने संस्कृत के प्राय: सभी छुन्दों का
प्रयोग किया, दूसरे उन्होंने 'चौपदे' श्रीर 'छुपदों' में मुक्तक रचना की एक
नवीन शौली को जन्म भी दिया। यह उर्दू का प्रभाव था जो उनपर विशेषरूप से पड़ता हुआ दृष्टिगत हुआ। महाबीर प्रसाद द्विवेदी ने भी संस्कृत के
इन चूत्तों में श्रपनी प्रतिभा का प्रकाशन किया। किन्तु जहाँ कहीं भी इनकी
शौली संस्कृत-पदावली से भरी हुई है, वहाँ मुक्तकों का प्रवाह सहज नहीं।
जैसे:—

शुभाम्ब धार जहँ शैल शिलानि लागी, विन्ध्यादि श्रादि शिखरोन्नत भाग त्यागी। वर्षा प्योद रव रव करें सजोरा, सारचर्य तँइ देखिंह व्योम श्रोरा।

— 'ऋतुतरंगिगी', द्वि० काव्यमाला, पृ० ६२। 'श्रायी' छुन्द अधिक प्रयोग में न लाया गया। केवल रामचरित उपाध्याय ने

इसका प्रयोग किया है।

रीतिकालीन कवित्त-सवैये की परिपाटी, जिसका प्रयोग भारतेन्द्र काल में श्रत्यधिक मात्रा में हुआ, इसमें भी इन कवियों ने रचनाएँ की। सत्य-नारायण 'कविरत्न' के सबैये बड़ी ही सरल शैली में निर्मित हुए । नाथराम शंकर श्रौर देवीप्रसाद पूर्ण का भी इधर भुकाव दिखाई पड़ा । दोहे की शैली को दुलारेलाल मार्गव श्रीर वियोगी हरि ने विशेषरूप से अपनाया । अन्योक्तियों के लिए कुंडलिया छन्द भी इस युग में प्रयुक्त हुआ। इन छन्दों के अतिरिक्त लोकगीतों से छन्द की प्रेरणा भी ली गई । इधर भी देवीप्रसाद पूर्ण श्रौर रामकृष्ण वर्मा ने विशेष श्रिभिरुचि दिखलाई। क्रमशः वह इतिवृत्तात्मकता, जिसने 'द्विवेदी युग' के ब्रारम्भ में मुक्तकों पर नीरसता का भ्रावरण डाल दिया था कम होती गई। इसके परिणाम स्वरूप सरसता-पूर्णं कलाप्रधान मुक्तकों का उदय तो हुआ किन्तु जब बँगला में खीन्द्र बाबू की गीतांजलि की रचना हुई श्रीर हिन्दी-चेत्र में भी उसका प्रभाव पड़ा तब कवियों की प्रवृत्ति स्वानुभृति की विवृति की श्रोर श्राधिक भुकने लगी। व्यक्तिवाद का घीरे-घीरे उत्थान भी होने लगा जो आधुनिक काल की सबसे निराली देन थी। फलतः हिन्दी साहित्य में वह युग आया जब कविता-चेत्र में एकाएक क्रान्ति मच उठी। इस क्रान्ति के मूल में पश्चिमी काव्यधारा का प्रभाव भी था, जिसके फलस्वरूप स्वच्छन्दतावाद का आगमन हिन्दी काव्यधारा में प्रवल रूप में हुआ। फिर तो कविता ने कवियों की इस बदलती हुई प्रवृत्ति के श्रनुरूप ही काव्यरूप का बाना पहना श्रीर जहाँ श्रभी तक मुक्तक की पुरानी धारा नवीन रूप में बहाई जा रही थी वहाँ 'छायावाद युग' गीतिकाव्य के नवीन रूप को लेकर अवतीर्ण हुआ। इस काल में गीतिकाव्य रचना इतने अधिक परिमाण में हुई कि यदि इस काल को उसी के नाम से श्रिभिहित किया जाय तो श्रत्युक्ति न होगी। फिर तो मुक्तक की धारा का चीरा पड़ जाना स्वाभाविक ही है। इस चीरा पड़ती हुई मुक्तक की धारा में भी ऐसे कवि अवश्य मिलते हैं जिनका भुकाव मुक्तक रचना की श्रोर है। इधर ही जब श्रनूप शर्मा श्रपनी 'शर्वाणी' लेकर श्राए तब धनाचरी छन्द का कौशल उसमें अपूर्व दिखाई पड़ा। मुक्तक के चेत्र में प्रस्तुत प्रन्थ का महत्त्व भी बहुत है।

एकादश अध्याय

मुक्तक का स्वरूप

काव्य के श्रवन्ध वर्ग का एक दूसरा प्रकार मुक्तक है। यह काव्यरूप बन्ध की दृष्टि से बहुत कुछ वैसा ही दिखाई पड़ता है जैसा गीतिकाव्य । किंतु विश्लेषण करने पर जब हम बाह्य शरीर से होकर दोनों काव्यरूपों की भीतरी श्रात्मा तक पहुँचते हैं तब यही निष्कर्ष निकलता है कि मुक्तक गीतिकाव्य से बिलकुल भिन्न है। मुक्तक यहाँ काव्य से उस बृहद् विभाजन के रूप में प्रयुक्त नहीं जहाँ समस्त प्रबन्धकाव्य के विपरीत मुक्तक शब्द का प्रयोग भी संस्कृत काव्यशास्त्र के रचियताश्चों ने किया है। उस विभाजन के रूप में प्रयुक्त मुक्तक शब्द के स्थान पर हम ख्रबन्ध शब्द का प्रयोग करते हैं ख्रौर काव्य के इस अवन्य वर्ग में ही एक ओर गीतिकाव्य को रखते हैं और दूसरी श्रोर मुक्तक को । जहाँ श्रात्माभिन्यंजन के साथ गेयता का एक विशिष्ट गुण प्रथम काव्यरूप को गीतिकाव्य की संज्ञा देता है, उस दृष्टि से यदि हम दूसरे काव्यरूप के एक विशिष्ट गुण को लेकर उसका नाम करण करें तो पाठ्य होने के नाते वह पाठकाव्य भी कहा जा सकता है। परन्तु गेय श्रीर पाठ्य के बीच स्पष्ट विभेदक रेखा खींचना कठिन है। क्योंकि गीतिकाव्य ही गेय होता है श्रीर मुक्तक का ही पाठ हो सकता है ऐसा भ्रामक है। रीतिकालीन मुक्तक विशेषकर सबैये ऋत्यधिक संगीतात्मक हैं ऋौर ऋाज भी भित्तुक-भाटों के द्वारा गाये जाते हैं। अतएव इम अबन्ध-काव्य के एक प्रकार की गीतिकाव्य और दूसरे को मुक्तक ही कह कर श्रिमिहित करते हैं।

संस्कृत में मुक्तक का स्वरूप

संस्कृत में मुक्तक काव्यरूप की चर्चा प्रथम 'श्राग्नपुराख' में मिलती

है जहाँ ऐसे श्लोकों को मुक्तकों की संज्ञा दी है जो श्रपने श्रर्थचोतन में स्वतः समर्थ हो—

मुक्तकं श्लोक एकैकश्चमत्कारच्नमः सताम्।

'श्रिग्निपुराण्' के पश्चात् जब हम संस्कृत काव्यशास्त्र के श्राचायों द्वारा प्रणीत परिभाषा पर श्राते हैं तब भी मुक्तक इसी श्रर्थ में प्रयुक्त होता हुश्रा दिखाई पड़ता है। प्रथम तो दर्गडी की परिभाषा है जिन्होंने पद्य के भेद करते हुए मुक्तक को सर्गबन्ध का श्रंग भी माना है—

मुक्तकं कुलकं कोषः संघात इति तादृशः। सर्गवन्थांग रूपत्वादनुक्तः पद्य विस्तरः।

दूसरा विचारणीय उल्लेख मुक्तक का हमें 'ध्वन्यालोक' में मिलता है। जहाँ दरडी ने अपने 'काव्यादर्श' में मुक्तक का विचार केवल रूप की दृष्टि से किया वहाँ आनन्दवर्धन ने उसका रस की दृष्टि से विवेचन किया। 'ध्वन्यालोक' के लोचनकार अभिनव गुप्त ने व्याख्या करते हुए कहा है—

मुक्तमन्येनाऽनालिंगितम् । तस्य संज्ञायां कन् । तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तिनिराकांज्ञार्थमपि प्रवन्धमध्यवर्ती मुक्तकमित्युच्यते ।... पूर्वापरिनरपेज्ञेणापि हि येन रस चर्वणा क्रियते तदेव मुक्तकम् । १

श्रर्थात् श्रगले-पिछले पद्यों से जिसका संबंध न हो, श्रपने विषय को प्रकट करने में श्रकेला ही समर्थ हो, ऐसे पद्य को मुक्तक कहते हैं। साथ ही स्वतन्त्र श्रौर निराकांच श्रर्थ-द्योतन में समर्थ होने पर भी वह प्रवन्य के बीच समाविष्ठ हो सकता है। ऐसे मुक्तक काव्य में एक बात श्रौर जो श्रावश्यक है वह यह कि उसमें विभाव श्रनुभावादि से परिपुष्ट इतना रस भरा हो कि उसके स्वाद से पाठक तृप्त हो जाय तथा सहृदयता की तृप्ति के लिए पूर्वापर का सहारा उसे दूँ इना न पड़े। ऐसे श्रन्ठे पद्य को उन्होंने मुक्तक कहा है। रस को मुक्तक की सबसे बड़ी विशेषता बताते हुए श्रानन्दवर्द्धन ने इस श्रोर लच्च किया है कि जितने भाव या रस का सन्तिवेश एक सम्पूर्ण प्रवन्धान्तर्गत होता है, उतने ही भाव या रस का परिपाक एक मुक्तककार को श्रपने श्लोक

१. श्रग्निपुराण, श्रध्याय ३३७ श्लोक ३३, पृ० ४२१।

२. कान्यादर्श, दर्गडी, ऋध्याय १, श्लोक ६।

३. ध्वन्यालोक स्थानन्दवर्द्धन, ३ उद्योत, ए० १४३-१४४ ।

में करना पड़ता है। श्रमस्क का एक एक श्लोक इसी दृष्टि से उनकी दृष्टि में श्रनुपमेय है।

'काव्यमीमांसा' में श्राकर मुक्तक का श्रर्थ की दृष्टि से विचार हम देखते हैं। राजशेखर ने वस्तु के स्वरूप का विचार करते द्रुए लिखा है प्रवन्ध के समान मुक्तक में भी वस्तु पाँच प्रकार की हो सकती हैं। ये हैं क्रमशः शुद्ध, चित्र, कथोत्थ, संविधानकभू श्रीर श्राख्यानवान। परन्तु इस दृष्टि से मुक्तक का विचार हमारा चेत्र नहीं।

'काव्यानुशासन' में मुक्तक का श्रर्थ श्रीर भी स्पष्ट हो जाता है। यहाँ हेमचंद्र काव्य के प्रथम तो दो भेद करते हैं एक प्रेच्य श्रीर दूसरा श्रव्य। इसी श्रव्य काव्य के श्रव्यांत उन्होंने निबद्ध श्रीर श्रिनबद्ध ये दो भेद निर्धारित किये हैं श्रीर मुक्तक को श्रानबद्ध काव्य के श्रव्यांत रखते हुए कहा है—

'श्रनिबद्धं मुक्तकादि' ॥ १० ॥ ^१

साहित्यदर्पणकार ने भी मुक्तक को सर्वथा मुक्त ऋर्थ में ही लिया। 'छन्दो-बद्धपदं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम्' का आशय यही है कि मुक्तक पूर्वापर निर-पेज्ञ रचना की संशा है।

संस्कृत में मुक्तक की परिभाषा जिस रूप में हुई उससे यही निष्कर्ष निकलता है कि पूर्वापर निरमेच पद्यों को मुक्तक की संज्ञा दी जाती है, जिसमें रस पूर्ण रूप में नियोजित होता है। इसी के अनुरूप इस भी हिन्दी में पद्यान्तर निरपेच किवता को मुक्तक की संज्ञा देते हैं, किन्तु उसे सर्गबद्ध काव्य का अंग रूप नहीं मानते जैसा कि दर्गड़ों ने माना है। मुक्तक जब भी रचा जायगा स्वतन्त्र रूप में ही उसकी अवस्थित होगी और आत्मपर्यवस्ति रचना रसपूर्ण एवं नीरस दोनों ही प्रकार की हो सकती है।

मुक्तकेषु प्रबन्धेष्विव रसबन्धाभिनिवेशिनः कवयो दृश्यन्ते । यथा ह्यमरु-कस्य कवेर्मुक्तकाः श्रृंगाररसस्यन्दिनः प्रबन्धायमाना प्रसिद्धा एव (ध्वन्यालोक, ३७ द्योत) ए० १४४ ।

२. काव्यमीमांसा, राजशेखर, नवम ऋध्याय ।

रे. काव्यानुशासन, हेमचन्द्र, श्र० ८ स्क्त ५, ६, ए० ४४६।

४. साहित्यदर्पे ग्, विश्वनाथ कविराज, षष्ठ परिच्छेद, ३१६।

मुक्तक का विश्लेषण

श्रात्माभिव्यंजना का स्वरूप

स्वानुभूति के निरूपण में किव उन्मुक्त होकर गाता है। उसके इस बाहरी गीत में कलापन की प्रधानता न होकर भाव-पन की प्रधानता होती है। उसमें उसके हृदय की वेदना, उसके हृदय का उल्लास एवं उसी के हृदय का शोक मुखरित हो उठता है। ये मनोवेग श्रपनी तीव्रता में इतने उक्कट होते हैं कि बाह्य श्राभिव्यक्ति के इस रूप में संगीतात्मकता स्वतः श्रा जाती है। यही संगीतात्मकता गीतिकाव्य का एक विशिष्ट गुण बन जाती है। जब कबीर का हृदय श्राध्यात्मक विरह भावना से श्रापूर्ण हो गया तब उन्होंने पद गाए, सूर श्रीर तुलसी की श्राध्यात्मक श्रमुभूति भी पदों में ही होकर बाहर श्रमिव्यक्त हुई। कृष्ण के रंग में रँगी हुई मीरा ने भी गीतों द्वारा श्रपने प्रेमपूर्ण हृदय को श्राराध्यदेव के समच निकाल कर रख दिया। श्राधुनिक काल के 'छायावाद युग' में श्राकर तो स्वानुभूति की तीव्र संगीतात्मक श्रमिव्यक्त ही काव्य की एकमात्र विशिष्टता बन गई।

किन्तु काव्य का एक दूसरा स्वरूप वह भी होता है जहाँ किव की अपनी अपनुभूति ज्यों की त्यों उसी की बनकर बाहर अभिव्यक्त नहीं हो पाती। उसका हृदय उन्मुक्त पत्ती के समान गान करता हुआ नहीं दिखाई पड़ता। यहाँ बौद्धिक एवं शास्त्रीयता का आग्रह अनुभूति पर अधिक दबाव डालता है, जिससे इसके स्वरूप में गीतिकाव्य का-सा स्वतः प्रवृत्त स्वरूप नहीं भलकने पाता। प्रतीत ऐसा होता है कि यहाँ किव विषय अथवा भावों के साथ उसकी अभिव्यक्ति में बिलकुल संबेष्ट है। बाह्य अलंकरण की ओर वह उतना ही लीन है जितना विषय की अभिव्यक्ति में। उदाहरणार्थ बिहारी का कोई एक दोहा हम ले सकते हैं:—

लाल तुम्हारे रूप की, कही रीति यह कौन ! जार्सो लागत पलकु हग, लागत पलक पलौ न ।। ३६८ ।। —बिहारी रःनाकर ।

श्रथवा दुलारेलाल का यह दोहा लीजिये-

मम तन तव रज-राज, तव तन मम रज-रज रमत।
करि विधि हरि-हर काज, सतत सृजहु, पालहु, हरहु ।।७।।
— दुलारे दोहावली, पृ० ५१।

इन दोहों में कवि अपने अन्तरतम की भावनाओं को व्यक्त करने के

लिये उतना व्यय नही जितना श्रिमिव्यक्त स्वरूप के बाह्य सौन्दर्य को सँजोने में । श्रस्तु जहाँ गीतिकाव्य में किव का अन्तः प्रदेश अपने श्रपूर्व रूप में भंकृत हो उठा है, जहाँ आन्तरिक हृद्यावेग को स्थान देना उसका प्रथम कार्य होता है, वहाँ मुक्तकों में उसके बाह्य स्वरूप पर टिकी हुई किव की हिष्ट आत्माभिव्यंजना के तत्त्व को उसमें नहीं ला पाती । गीतिकाव्य में किव का अन्तर्जगत जिस रूप में खुल पड़ता है उसमें उसी के हृदय का हर्ष शोक, व्यक्त हो पड़ता है। इस प्रकार पाठक सीचे किव के अन्तर्जगत से हिल मिल जाता है। किन्तु मुक्तक में किव यदि हृदयस्थ भावों को अभिव्यक्त करे भी तो काव्यात्मकता का आवरण उस पर इतना चमकीला होता है कि किव की आत्माभिव्यंजना बाहर उभरने नहीं पाती।

काव्य में आत्मनिष्ठता तभी आ पाती है जब किव की अनुभूति विशेष चर्गों में विशेष तीव्रता को प्राप्त कर लेती है श्रीर वह श्रति भावात्मक हो उठता है । इन्हीं च्यों में भावावेग के साथ जब कवि बाह्य श्राभिव्यंजना में प्रवत्त होता है तब कवि का 'स्व' बड़े वेग के साथ बाहर निकल पड़ता है। किन्तु मुक्तक में ऐसा नहीं होता; वह भावावेग के तीव्रतम च्यां की आवेश-मयी श्रमिव्यंजना नहीं । वह तो श्रायास-साध्य कविता है जिसमें स्वतन्त्र चेतना श्रमिव्यक्त होने के लिए कलात्मकता का सहारा लेती है श्रीर कभी कभी तो शास्त्रीयता का आवरण उस पर इतना सवन होता है कि अभि-व्यंजित रूप बड़ा ही कटा-छँटा एवं रूढ़िबद्ध साँचे में होकर प्रस्तुत होता है। अतः कवि का रागात्मक आवेश यहाँ स्वतन्त्र रूप में अविरल वहता हुआ भी नहीं दिखाई पहता। कवि खुल कर प्रकाशन नहीं कर पाता। फलतः मुक्तकों में आत्मनिष्ठता का अभाव हो जाता है। कवि अनेक प्रकार से श्रमिन्यंजित रूप को सँवारने में ही लग जाता है जिससे अनुभृति पीछे रह जाती है। यही श्रात्माभिव्यंजना का तत्त्व गीतिकाव्य को मुक्तक से मिन्न करता है श्रीर जहाँ एक की गराना श्रात्माभिव्यंजक भावप्रधान काव्य के श्रन्तर्गत होती है वहाँ मुक्तक कलाप्रधान काव्यरूप के भीतर परिगणित होता है।

कलापच्च की प्रधानता

जब मुक्तक कलाप्रधान काव्यरूप कहा जाता है तब आशय यह कदापि नहीं होता कि उसमें भावपत्त का सर्वथा परिहार किया गया है। वस्तुतः भाव-पत्त को छोड़ कर काव्य की सम्भावना ही किव के लिये व्यर्थ है। मुक्तक में

कवि के भावों पर कविकर्म का आवरण ढँका होता है, अतः कविकर्म के विचार से मुक्तक में जिन बातों का समावेश है उसमें कलापच की प्रधा-नता स्वतः हो जाती है। यही कारण है कि मुक्तक में श्रलंकार, रस, छन्द, रीति, गुर्ण, दोष आदि काव्य के सभी शास्त्र-सम्पादित अङ्गों का सूद्रम से सुद्म विश्लेषण भी देखने को मिलता है। कभी-कभी तो कवि की दृष्टि इस बाह्य अर्लंकरण की श्रोर इतनी अधिक रहती है कि श्रमिव्यक्त स्वरूप को सर-लता से समभ लेना कठिन-सा हो जाता है। इस प्रवृत्ति के अतिरिक्त काव्य में शास्त्रीय बातों के नियोजन से भी, भाव के प्रह्ण में कठिनाई आ पड़ती है श्रीर ऐसी स्थिति में तो जब तक शास्त्र का भलीभांति ज्ञान पाठक को नही जाय तब तक ऋर्थ लग ही नहीं पाता । नायिकाभेद के मुक्तकों में यही बात देखने को मिलती है। दूसरे, यह गूढ़ता की प्रवृत्ति कभी-कभी इतनी अधिक बढ़ जाती है कि अर्थ तक पहुँचते पहुँचते काव्य का समस्त रस बिखर जाता है। आशाय यह कि मुक्तक में गूढ़ता और दुरूहता की भी स्थान दिया जाता है। किव का पांडित्य इसी में समभा जाता है कि वह अपनी उक्ति को किस सीमा तक गृढ़ बनाने में दत्त है। यही कारण है कि मुक्तक में रसपरिपाक जिस ढंग से होता है उसमें चमत्कार की ही प्रधानता होती है। जिस मुक्तककार की उक्ति में जितना ही अधिक चमत्कार देखने को मिले उतनी ही विशेषता समभी जाती है उसकी । फलतः बहुषा यह चमत्कार की प्रवृत्ति किव के श्रिमिव्यक्त भाव को गीए श्रीर रचना कौशल को प्रमुख बना देती है। इसीलिये मुक्तक को कलाप्रधान काव्यरूप की अभिषा मिलती है।

कलापच्च हमारे मनोवेगों को तरंगित करने में श्रासमर्थ हो ऐसा भी कदापि नहीं। जिस भांति भावपच्च हमारे मनोवेगों को तरंगायित करने में सहायक होता है उसी प्रकार कलापच-प्रधान कान्यरूप भी हमें प्रभावित करने में सहायक होता है उसी प्रकार कलापच-प्रधान कान्यरूप भी हमें प्रभावित करने में समर्थ है वैसी तरंगें कलापच-प्रधान कान्यरूप नहीं उठा सकता। दूसरे, जहाँ एक में हृदय भंकृत होकर स्थायी प्रभाव को ग्रहण करता है वहाँ दूसरे में बाह्य शारीर के सीन्दर्य-विधान द्वारा कि कुत्हल मात्र हृदय में उत्थन्न करा पाता है। एक में रागात्मक श्रावेश की प्रबलता हो जाती है तो दूसरे में उसकी श्रवस्थित नहीं के बराबर होती है। रचना-चातुरी के फेर में पड़ा हुश्रा मुक्तककार रसाभिन्यक्ति के समय हृदय में रस की धारा बहाने की श्रयेचा रस के छींटें ही मार कर रह जाता है।

बौद्धिकता

कलापत्त की प्रधानता हृदय नहीं श्रिपितु बुद्धि का फल है। श्रित बौद्धि-कता ने ही मुक्तक को भावपत्त की श्रिपेत्ता कलापत्त की श्रीर श्रिधिक भुका दिया है। यही कारण है बाह्य स्वरूप के सौष्टिव की श्रीर किन की हिष्ट सहज ही उन्मुख हो जाती है। मुक्तकों का बाह्य स्वरूप श्रन्य कान्यरूपों की ही भांति छुन्द श्रीर श्रलंकार से भिलकर ही खड़ा होता है। किन्तु जितना मुन्दरतम गठन इन दोनों तत्त्वों का काव्य के इस रूप में श्रपेत्तित होता है उतना श्रन्य किसी रूप में नहीं।

मुक्तक को गीतिकाव्य से आलग करने का दूसरा कारण यही बुद्धि-तत्त्व है। गीतिकार बुद्धि का हलका-सा सहारा लेकर अनुभूति का भवन खड़ा करता है, किन्तु यहाँ मुक्तककार बुद्धि के ऊहापोह में इतना उलम जाता है कि अनुभूति इसके नीचे दब सी जाती है। यह बात तो मुक्तक की कला-पन्न-प्रधानता से ही सिद्ध हो जाती है कि उसमें प्रेरणा का केन्द्र हृदय नहीं बुद्धि है। नीति, उपदेश और आचार-सम्बन्धी बातें हृदय के व्यापार नहीं। न तो किन की रागात्मिका वृत्ति से इनका कोई घनिष्ट सम्बन्ध ही है। साथ ही अलंकार, छन्द, नखशिख और नायिकाभेद हृदय के उन्मुक्त उद्गार नहीं। ये तो परम्परागत रूदि का पालन हैं, जिनमें बिना बुद्धि से काम लिए एक पग भी बढ़ना किन और साथ ही पाठक के लिये किन है। उदा-हरणार्थ:—

खील सिखाई न मानति है, वर ही बस संग सखीन के आवै। खेलत खेल नए जल में, बिन काम बृथा कत जाम बितावै। छोड़ि के साथ सहेलिन को, र्राह के कहि कौन स्वादिह पावै? कौन परी यह बानि, अरी, नित नीर भरी गगरी टरकावै।

यहाँ परम्परागत रूढ़ि से अनिभन्न पाठक कोई भी रस नहीं पा सकता। साथ ही उक्तिवैचित्र्य-प्रधान मुक्तकों में तो किन का ध्यान भान और अर्थ की अपेन्ना निषय और उक्ति के चमत्कार की ओर अधिक रहता है। उक्ति चमत्कार बुद्धि का आयास है। फलतः मुक्तक में अनुभूति की तीव्रता का अभान आ जाता है।

गीतिकाव्य में बुद्धि अनुभूति के रंग में रॅंग कर अभिव्यक्त होती है | अनुभूति के साथ वह तदाकार हो जाती है, किन्तु मुक्तक में दोनों की सत्ता

१. 'व्यंग्यार्थ'-प्रताप साहि-भारत जीवन प्रेस-काशी सम्वत् १६५७, पृ० ८।

पृथक् रहती है। यही कारण है मुक्तककार बड़ी ही कलापूर्ण तूलिका से मुक्तक काव्य का खजन करता है। जिसमें भाव श्रलग चमकते हैं श्रीर कला श्रलग श्रपना प्रकाशन करती है। रसाभिव्यक्ति

छन्द श्रीर श्रलंकार काव्य के बाह्य शारीर हैं श्रीर भाव या रस उसकी श्रातमा। मुक्तक में शारीर के इन्हीं दोनों श्रवयवों का मुन्दरतम गठन किन को श्रपेक्तित होता है। भाव या रस के छींटें मुक्तक में न मिलते हों ऐसी बात नहीं। मुक्तक में जिस प्रकार का रस मिलता है वह भावात्मक न होकर कृत्रिमताप्रधान होता है। ऐसा रस, जो चमत्कार-प्रधान हो मुक्तक में उत्पन्न किया जाता है। विभाव श्रमुभाव श्रीर संचारियों पर किन का ध्यान श्रधिक रहता है। श्रनायास भावावेग की तीव्र श्रवस्था में इनकी योजना द्वारा रसपरिपाक हो जाय ऐसी बात यहाँ नहीं होती। किन इस श्रोर इतना सतर्क रहता है कि कहीं एक भी भाव न छूट जाय।

मुक्तक में दृश्य-विधान का महत्त्व

रसोत्पत्ति के लिये मुक्तक में दृश्य-विधान को एक विशेष महत्त्व दिया गया है। विना इस दृश्यों की अनोखी उद्भावना के मुक्तक में रसोत्पत्ति संभव नहीं। चित्त के भावों को उद्बुद्ध करने के लिए जब तक मुक्तककार कवि की कल्पना इतनी उत्कृष्ट नहीं होती कि वह नवीन से नवीन हश्य उपस्थित करने में सहज ही सफल न हो सके, तब तक उसका दृश्य-विधान रसमग्नता नहीं ला सकता। ये दृश्य कभी-कभी हृदय को छू लेने की चमता रखते हैं। कलाना के अभाव में किव जो कुछ भी अभिन्यक्त करता है उसमें या तो कोई उपदेशात्मक सी बात निहित रहती है श्रथवा कोरा वस्तुवर्णन । श्रतः उपदेश और नीति के मुक्तकों में जीवन के किसी मर्मस्पर्शी पन्न का सहारा लेना त्रावश्यक सा हो जाता है। कारण यह कि मुक्तक कविता काव्य का ऐसा रूप है जिसमें एक पथ दूसरे से बिलकुल ही निरपेत होता है। अब इस पद्यान्तर निरपेत्तता में किव के पास कथन के लिए इतना थोड़ा समय रहता है कि वह अपनी उक्ति में विस्तार नहीं ला पाता । विस्तृत वर्णन तो वहाँ पर होता है जहाँ किन किसी कथा का सहारा ले, अथवा जीवन के किसी एक अथवा सम्पूर्ण त्रांग का चित्रण करे। महाकाव्य, खंडकाव्यादि में ये बातें परमावश्यक होती हैं। यही कारण है कि उनके कर्तात्रों को विस्तृत वर्णन के लिए अधिक समय मिल जाता है जिसमें रसधारा सतत बहती रहती है। किन्तु मुक्तक में न तो जीवन के किसी अर्गका प्रदर्शन ही होता है अरीर न

किसी कथांश का वर्णन ही । ऐसी स्थिति में उसके भीतर शुद्ध भावावेग के श्राधार पर रस की बहती हुई धारा को सर्वत्र ढूँढ़ना व्यर्थ है। शुक्ल जी के शब्दों में मुक्तक में रस के छीटें पड़ते हैं, जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। वस्तुत: मुक्तक में रस या भाव तो मिलता है, किन्तु वह चमत्कारप्रधान रस होता है, काव्यात्मक नहीं। 'रस की धारा' श्रौर 'रस के छीटें' दोनों उक्तियों में भेद है। प्रथम उक्ति तो इस स्रोर संकेत करती है कि महाकाव्य या खरडकाव्य में कथा श्रथवा कथांश का होना श्रावश्यक है, किन्तु दूसरी उक्ति में जिस श्रोर संकेत है उसमें कथांश का होना कोई प्रतिबन्ध नहीं । साथ ही जहाँ पहली उक्ति में पाठक की रसमग्नता श्रीर उस पर स्थायी प्रभाव पड़ने का भाव है वहाँ दूसरी में केवल कुछ ही चर्यों के लिए तन्मय कर देने की स्रोर संकेत है। इस तन्मयता को लाने के लिये कल्पना की समाहार शक्ति को भी शुक्ल जी ने अत्यधिक आवश्यक माना है। यही कल्पना उस खंड-चित्र को सजीव बना देती है। अर्थात श्रमूर्त दृश्यों का मूर्त विधान इसी कल्पना द्वारा कवि करता है। इसके श्रमाव में न तो वह सजीवता आ पाती है न वह चमत्कार जो बाह्य अलंकारों से उद्भूत होता है। यही कारण है मुक्तकों में अलंकारों को जितना महत्त्व दिया जाता है उतना ही काव्य-शरीर के बाह्य अवयव छन्द और भाषा को भी।

इस प्रकार सुक्तक में रसाभिन्यक्ति हरूथ-विधान पर ही श्रिधिक श्रवलंबित है। ये हर्थ जीवन श्रीर प्रकृति के बीच से ही लिए जाते हैं श्रीर उनको लेकर कभी किव नीतिपरक बातें कहता है तो कभी वह रसमय भाव को श्रिभिन्यंजित करता है। कहीं-कहीं यह हर्थ-विधान प्रकृति के श्राधार पर कबीर के सुक्तकों में बहुत ही हृदयस्पर्शिता को लिए हुए है:—

माली त्रावत देखि कर, कलियाँ करी पुकार। फूले फूले चुन लिये, काल्हि हमारी बार।।

प्रकृति के इस छोटे से न्यापार को लेकर किन ने अपनी उक्ति में कितनी मार्मिकता ला दी है। इसी प्रकार जहाँ कहीं भी किन की कल्पना ऐसे

१. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' रा० च० शु० पृ० २६८ ।

२. ''श्रतः जिस किन में कल्पना की समाहार शक्ति के साथ भाषा की समास-शक्ति जितनी ही श्रिषक होगी उतनी ही वह मुक्तक की रचना में सफल होगा''। रा०च०शु०, हि० सा० का इतिहास प्र० २६८।

सहज व्यापारों को ढूँढ़ निकालती है वहाँ रसामिव्यक्ति पूर्ण रूप से हो जाती है।

गीतिकाच्य श्रीर मुक्तकों की रस-व्यंजना में भेद

मुक्तक श्रौर गीतिकाव्य की रसानुभूति में श्रन्तर है। मुक्तक में शास्त्र सम्मादित श्रन्यान्य व्यापारों की सहायता द्वारा किन रस-व्यंजना करता है जिसमें किन स्वयं या दोहों में किन की भावना श्रनुभान, निभान एवं संचारियों का सूच्म ध्यान रखते हुए रस-पिराक तक पहुँचती है। यहाँ जिन श्रलंकारों का सहारा किन लेता है उनमें किन की कल्पनाशिक्त ही कार्य करती है। किन्तु गीति-काव्य की रसव्यंजना मुक्तक की भांति कला-त्मक श्रथवा रूहिगत व्यापारों की योजना द्वारा उत्पन्न नहीं होती। यहाँ किन के भावावेग जब श्रपने चरम पर पहुँच जाते हैं तब बाह्य श्रभिव्यंजना होती है जिसमें रस बहुत ही श्रकृत्रिम श्रीर सहज होता है। गीतिकाव्य में विशेषकर श्रंगार श्रीर करुण रसों में ही सुन्दर भावाभिव्यंजना किन करता है। किन्तु मुक्तक काव्य रस की दृष्टि से इतना परिमित नहीं। उसमें प्रायः सभी रसों में भावाभिव्यक्ति होती है। हाँ, सामाजिक मनोवृत्ति ने समयस्मय पर श्रवश्य मुक्तक के निर्माण में यह परिमिति ला दी है। रीतिकाल के मुक्तक श्रिकांशतः श्रङ्गार रस में ही निर्मित हुए।

उक्तिवैचित्र्य भरे मुक्तकों में रस का अभाव

इसी प्रसंग में एक बात श्रीर जो उल्लेखनीय हो जाती है वह यह कि
सुक्तक में रस के छींटें भी सर्वत्र नहीं मिलते । ये वहीं प्राप्य हैं जहाँ कि
ऐसा दृश्य सामने लाता है जिसमें या तो जीवन के किसी दृद्यस्पर्शी व्यापार
का चित्र प्रत्यच्च किया जाता है या प्रकृति के किसी दृश्य का एक खरह ।
स्कितयों में रसमग्नता की श्रीर किव का ध्यान नहीं रहता, वहाँ तो कथन के
श्रन्टेपन में ही किव के लच्य की पूर्ति हो जाती है । रसमग्नता का श्रवसर
यहाँ नहीं रहता । पाठक उसे पढ़कर कौत्हल से भर जाता है । कहने का
श्राश्य यह कि जहाँ मुक्तक के लिए संस्कृत में यहाँ तक कहा गया है कि
जितने भावों तथा रस का समावेश उसके एक पद्य में होता है, श्रन्यत्र यदि
दुँदें तो वह एक पूरे प्रवन्ध-काव्य में ही प्राप्त होता है वहाँ दूसरी श्रीर ऐसे
सुक्तक भी मिलते हैं जिनकी विशेषता केवल वक्रतापूर्ण उक्ति में ही होती
है । यह उक्ति की वक्रता मुक्तकों का एक विशिष्ट गुणा भी माना जाता है,

१. ध्वन्यालोक, स्रानन्दवर्द्धन, ३ उद्योत, पृ० १४४ ।

किन्तु कभी-कभी यह तत्त्व मुक्तकों में इतना श्रिषिक बढ़ जाता है कि उनकी मार्मिकता जाती रहती है। मूल में जाने पर इसका एकमात्र कारण पांडित्य-प्रदर्शन की भावना ही मिलेगी। जहाँ कहीं भी इस भावना ने प्रबलता पाई है वहाँ ऐसा काव्य भावात्मक एवं रसपूर्ण न होकर चमत्कारिक बन गया है। मुक्तक में भाषा

मुक्तक में भाषा पर भी विचार करना आवश्यक हो जाता है। कारण यह कि मुक्तक में उसका स्थान बहुत ऊँचा कहा गया है। उसे प्रीट, प्रांजल होने के साथ ही समासयुक्त भी हीना इसिलिये आवश्यक है कि मुक्तक का आकार छोटा होता है। उस छोटे से आकार में किव को 'गागर में सागर' भरने का कार्य करना पड़ता है। ऐसा तभी सम्भव है जब कवि समास-शक्ति में भलीभांति दच हो। श्रर्थात् संचित रूप में सब कुछ कहने की शक्ति मुक्तककार में होनी चाहिये। साथ ही त्रोज, प्रसाद श्रीर माधुर्य इन तीनों की अवस्थिति भी मुक्तक में पाई जाती है। अर्थालंकार तो उसमें कूट कूट कर भरे ही होते हैं साथ ही शब्दालंकार भी उसमें परमावश्यक होते हैं। अनुपासमयी शब्दावली कोमलता लाती है अतएव इसको प्राय: सभी मुक्तककार श्रपनाते हैं। इस प्रकार मुक्तक में पांडित्यपूर्ण भाषा का प्रयोग होता है छौर भाव के अभाव की पूर्ति इसी भाषा-कौशल द्वारा की जाती है। उसमें चमत्कार श्रीर सौन्दर्य-वृद्धि के लिये कवि मुहावरों का प्रयोग अधिक करता है। अतः मुक्तक में भाषा केवल भावों की अनुगामिनी ही न होकर मावामगामिनी भी हो जाती है। संगीतात्मकता

मुक्तक में संगीतात्मकता न हो ऐसी बात नहीं। हाँ, यह बात अवश्य है कि मुक्तक संगीत के शास्त्रीय ढंग पर निर्मित नहीं हुए। उनमें राग-रागिनियों के अनुरूप छुन्दोविधान नहीं किया गया। परन्तु संगीत का आधार केवल राग-रागिनियाँ ही नहीं, छुन्द में भी अपना भिन्न संगीत होता है। उसमें एक ऐसी शक्ति होती है जिससे अनुकूल लययुक्त शब्दों का संकलन एक साथ हो जाता है और जब लययुक्त एक से शब्द आपस में सँजो दिए जाते हैं तब उनमें एक संतुलन आ जाता है। इसी लययुक्त संतुलन से सम्पूर्ण छुन्द का समाहित प्रभाव बड़ा लयात्मक हो उठता है। उसमें गतिशीलता आ जाती है जिससे संगीत फूट पड़ता है। किव का आवेग इन छुन्दों द्वारा बाह्य अभिन्यक्ति में बड़ा ही कम्पनयुक्त हो जाता है। इसी कम्पन में संगीत की सृष्टि हो जाती है। किव के आवेग की तीवता पर इस

कम्पन का तारतम्य निर्भर है। जितना ही तीव्र श्रावेग किव का होगा श्रनुभूति में उतनी ही शिक्त शीधता के साथ बाहर श्रभिव्यक्त होने के लिए श्रा जावेगी श्रीर जितनी शीधता के साथ उसके तीव्रतम श्रावेग बाह्य श्रभिव्यंजना में परिणीत होंगे उतना ही लयात्मक वह श्रभिव्यक्त स्वरूप होगा। इसी लयात्मकता में संगीतात्मकता श्रपने श्राप नियोजित हो जायगी।

मुक्तक में छन्दोविधान श्रावश्यक तत्त्व है। गीतिकाव्य तो एक बार इस छुन्द के बन्धन को श्रमान्य कर श्रागे बढ़ सकता है किन्तु मुक्तक बिना उसे श्रपनाए श्रागे बढ़ ही नहीं सकता। इतना ही नहीं, मुक्तक में तो छन्दों के प्रयोग में कवि को एक एक मात्रा का ध्यान भी रखना पड़ता है अन्यथा उसमें दोष त्रा जाते हैं। ग्रस्तु, मुक्तक बड़ा नपा-तुला होता है ग्रीर उसका रूप भी छन्दों में कटा-छँटा एवं व्यवस्थित होता है। समृचित रूप में देखने पर वह परम्परागत त्राती हुई रूढ़ि में ढला हुन्ना काव्यरूप है जिसमें चमत्कार श्रौर वारवैचित्र्य का स्थान भाव स्त्रौर स्ननुभूति से ऋधिक है। फलस्वरूप वह छन्दों में ढल कर भी पर्याप्त संगीतात्मकता नहीं उत्पन्न कर पाता । मुक्तक गेय श्रवश्य हो सकते हैं किन्तू इस गेयता में हृदय को भंकृत कर देने का गुण नहीं होता । मुख्यत: हिन्दी के मुक्तक दरबार के लिए ही निर्मित हुए श्रीर दर-बार में इनका गान नहीं पाठ होता था। इससे भी यह स्पष्ट है कि मुक्तक में संगीतात्मकता कम होती है। दूसरे, मुक्तक में श्रनुभूति की तीव्रता के श्रभाव में संगीतात्मकता का तत्त्व अपने पूर्ण रूप में नहीं नियोजित हो पाता । अनु-भूति की तीव्रता वहीं पर प्रवल रूप में समाविष्ट होती है जहाँ कवि अपने हृदय को खोल कर रख देने की चेष्टा करता है। श्रात्माभिव्यंजक काव्य में ही यह बात हमें देखने को मिलती है। फलतः वहाँ संगीत तत्त्व अधिक मात्रा में मिलता है।

मुक्तक में संगीत तत्त्व के श्रभाव का दूसरा कारण है किव का श्रपने को श्रिति श्रलंकृत रूप में श्रिभिव्यंजित करने का मोह । श्रालंकारिक भाषा में श्रिभिव्यंजना काव्य के सौन्दर्य को बदाती है। कभी किव राज्दालंकार की श्रोर भुकता है तो कभी श्रर्थालंकारों की श्रोर । यहीं पर मुक्तक के दो स्वरूप दिखाई पड़ने लगते हैं। एक में किव का ध्यान शब्दालंकारों पर श्रिषक रहता है श्रीर दूसरे में श्रर्थालंकारों पर उसकी दृष्टि टिकी रहती है। किन्तु यह श्रावश्यक नहीं कि इन दोनों श्रलंकारों के सहारे किव संगीत की सृष्टि कर ही ले। जहाँ केवल श्रनुपास का ही चमत्कार है श्रीर श्रर्थ पर किव

का ध्यान नहीं वहाँ संगीत की सब्ची सृष्टि भी नहीं हो पाती, केवल शब्दों की अनुप्रासमयी भंकार उत्पन्न होकर रह जाती है। जैसे:—

गुलगुली गिल में गलीचा है गुनीजन हैं

चाँदनी हैं चिक हैं चिरागन की माला हैं।
कहै पद्माकर त्यों गजक गिजा हैं राजी
सेज हैं सुराही हैं सुरा है श्रौर प्याला हैं।
सिसिर के पाला को न व्यापत कसाला तिन्हें
जिनके श्रधीन एते उदित मसाला हैं।
तान तुन ताला हैं विनोद के रसाला हैं
सुन्नाला हैं दुशाला हैं विसाला चित्रसाला हैं।। ३३६।।
—''जगिंद्रनोद"—प॰ पंचामृत।

घहरि घहरि घटा घेरी है गगन में।
श्रानि कहाो स्याम मो सौं 'चलौ भूलिबै को श्राज',
फूली ना समाती भई ऐसी हौं गगन में।
चाहत उठ्योई,उठि गई सो निगोड़ी नींद,
सोह गए भाग मेरे जानि वा जगन में।
श्राँख खोलि देखौं तो न घन है न घनस्याम,

वेह छाई बूंदें मेरे श्रांस है हगन में ।।१३॥ ध

 ^{&#}x27;रसायन', प्रथम भाग, संकलनकर्ता—केशव प्रसाद मिश्र, पद्मनारायण श्राचार्य, ११३।

प्रस्तुत मुक्तक में संगीतात्मकतापूर्ण है। यहाँ भाव के साथ भाषा श्रीर छन्द का लयात्मक समन्वय है। पाठक मन ही मन श्रन्तिम दो पंक्तियों को बार बार गुनगुनाने लगता है। इन्हीं दोनों पंक्तियों में किव की श्रनुभूति श्रपने चरम की प्राप्त हो गई है, श्रतः संगीत सहज स्वाभाविक रूप में फूट पड़ा है। इसिलिये जहाँ कहीं भी किवयों ने पांडित्यप्रदर्शन एवं कलात्मकता की भावना को पीछे छोड़ कर सहज श्रभिव्यंजना को प्रमुखता दी है वहाँ मुक्तकों का रूप सहज संगीत से लिपटा हुश्रा है। छन्दों की एकता

सक्तक का प्रत्येक पद्य अपने में आत्मपर्यविसत होता है श्रीर भाव के अनुरूप छन्द शीवातिशीव बदलते जाते हैं। इस प्रकार उसका प्रभाव च्चिएक होता है जिसमें 'दृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है।' प्रभाव का स्थायित्व वहीं पर होता है जहाँ भावों का ऐक्य हो। किन्तु मुक्तक में भावों का ऐक्य वैसा नहीं होता जैसा गीतिकाव्य में होता है। गीतिकाव्य में अन्यान्य पद्यों के बीच से होती हुई कवि की एक ही अनुभूति अन्त तक चली जाती है। इस प्रकार भाव या अनुभूति की इकाई में प्रभाव की श्रखरड एकता भी उसमें श्रा जाती है जिससे समाहित प्रभाव पाठक पर एक ही प्रकार का पड़ता है। किन्तु मुक्तक में प्रत्येक पद्य स्वतन्त्र होता है। एक दूसरे की अपेचा नहीं करता। अतः प्रत्येक पद्य भिन्न-भिन्न प्रकार के प्रभाव पाठक पर डालता है। इस प्रकार यहाँ भावों का ऐक्य नहीं मिलता श्रीर जहाँ भावों की एकता नहीं वहाँ प्रभाव का स्थायित्व सम्भव नहीं, फलतः मुक्तक कोई समाहित प्रभाव नहीं डालता। उसमें किसी तत्त्व की यदि इकाई है तो वह छन्दों के बाह्य स्वरूप की । जब मुक्तक एक स्थान पर संकलित हो जाते हैं स्त्रीर उन्हें किसी विशेष संग्रहीत रूप से पुकारा जाने लगता है, स्त्रर्थात् सात सौ मुक्तकों का संग्रह जब सतसई कहलाता है तब छन्दों का ऐस्य स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ता है श्रीर केवल दोहे छन्द को ही कवि श्रपनाता है। इस प्रकार मुक्तक में छुन्द का स्थान प्रमुख हो जाता है श्रीर छुन्दों के भिन्न-भिन्न साँचों में कवि अपनी भावना को भर कर अभिव्यक्त करने लगता है। मुक्तक का अन्य काव्यरूपों से संबंध

मुक्तक का अन्य किसी काव्यरूप से कुछ साम्य है तो वह गीतिकाव्य से । महाकाव्य खंडकाव्यादि तो निलकुल ही दूसरे वर्ग (प्रवन्धकाव्य) के अन्तर्गत अपना स्थान रखते हैं जिसमें मानव जीवन से ग्रहीत अनुभूति की अभिव्यंजना शृङ्खलाबद्ध रूप में होती है। इस अभिव्यंजना की कथा का आधार पास है। बहाँ वर्णनात्मकता को प्रथम स्थान मिलता है। किन्तु मुक्तक वह रूप है जो काव्य के अवंधवर्ग में आने के कारण वर्णनात्मक और कथा के तत्त्व से बहुत दूर है। महाकाव्य में सम्पूर्ण जीवन और खंडकाव्य में एक काल का यदि चित्रण है तो मुक्तक में किसी एक च्या की घटना या भाव का अंकन। मुक्तक उस भूमि पर खड़ा है जहाँ च्या-च्या भावों एवं दृश्यों का परिवर्तन होता है। नवीन से नवीन प्रसंगों की उद्भावना ही में उसकी विशेषता है। सक्तक में कथा का रूप

यदापि मुक्तक में किसी कथा श्रथवा कथांश का वर्णन नहीं होता, तथापि उसमें कोई प्रसंग श्रप्रत्यच्च रूप में श्रवश्य वर्तमान रहता है। किव की मावाभिव्यंजना के पीछे एक सम्पूर्ण चित्र छिपा रहता है। किव इस चित्र का वर्णन मुक्तक में नहीं करता। तो भी उसकी उक्ति में जीवन के किसी एक व्यापार की कल्पना स्वतः निहित रहती है। यदि इस कल्पना का पाठक को पूर्ण रूप से ज्ञान होता है तब मुक्तक का रस भी पूर्ण रूप में मिलता है। किन्तु दूसरी श्रोर उस ज्ञान के न होने पर श्रथ्य पाठक न लगा सके ऐसा नहीं होता। किसी न किसी रूप में वह रसास्वादन कर ही लेता है। श्रर्थात् प्रत्येक मुक्तक रचना के लिये किसी न किसी प्रसंग की उद्भावना श्रावश्यक होती है। कभी-कभी वह पद्य के भीतर होता है श्रोर कभी बाहर भी उसकी श्रव-स्थित होती है। उदाहरसार्थ विहारी का एक दोहा लीजिये—

श्राजों न श्राए सहज रॅंग, विरह दूबरें गात । श्राव हीं कहा चलाइयित, ललन, चलन की बात ।।२०३।।

—बिहारी रतनाकर ।

प्रस्तुत दोहे में एक सम्पूर्ण चित्र छिपा हुआ है। इस चित्र में नायक है नायिका है और साथ ही उसकी सखी भी है। नायक थोड़े ही दिन हुए हैं विदेश से आया है और अब पुनः परदेश जाने के लिये प्रस्तुत हो रहा है। उसके इस उपक्रम को देख सखी उसे समभाते हुए कह रही है कि हे लान! भला ऐसे समय में जब तुम्हारे (तुम दोनों के) अंगों में संयोग के सुख का स्वाभाविक रंग भी नहीं चढ़ने पाया है, पुनः विदेश चलने की बात क्या चलाते हो।

१. जैसे—प्रकृति के सुन्दर निरीच्या को न देख यहाँ शृंगारिक अर्थ भी लगते हैं— उश्र णिब्चलियपन्दा भिषिणी पत्तिम्म रेहइ बलाआ , णिम्मल मरगग्र भाश्रगपरिट्ठिदा सङ्ख सुत्ति व्व ।।१४।। गाथा सप्तश्ती।

प्रस्तुत दोहे से यह स्पष्ट है कि मुक्तक-रचना में जीवन के किसी एक मार्मिक प्रसंग का विधान भी किया जाता है श्रोर यह प्रसंग जितना ही जीवन के निकट होता है उतनी ही उसकी मार्मिकता बढ़ जाती है। श्रत-एव रस को पाने के लिए श्रमुकूल प्रसंग-कल्पना सहृदय पाठक के लिये श्रपे-िच्चत होती है। परन्तु कभी-कभी यह प्रसंग-कल्पना भही रुचि का परिचय भी देती है, जब पाठक श्रथवा टीकाकार बरवस मुक्तकों में प्रसंग-कल्पना करने लगते हैं। पाकृत की श्रनेक मार्मिक गाथाश्रों के श्रर्थ इसी भही रुचि के कारण नीरस हो गए हैं।

रूढ़ि

मुक्तक में दूसरी श्रोर समुचित रसावगाहन के लिए काव्यगत रूढ़ि का ज्ञान भी श्रावश्यक होता है। सम्पूर्ण नायिकाभेद के मुक्तक एक रूढ़िगत परम्परा पर निर्मित हुए हैं। उनको समभने के लिए नायिकाभेद का ज्ञान श्रपेदित है। एक ही मुक्तक में भिन्न-भिन्न प्रकार से रस मिलने का एक-मात्र कारण इसी रूढ़ि की श्रनभिज्ञता है। जहाँ रीति का ज्ञाता एक मुक्तक में नग्न शृङ्कार को देखता है। वहाँ रूढ़ि से श्रनभिज्ञ पाठक उसके साधारण श्रथ की सीमा तक ही रह जाता है।

सनु स्क्यो, बीत्यो बनी, ऊली लई उखारि। हरी हरी श्ररहरि श्रर्जें, घरि घरहरि जिय, नारि।। १३५॥

—विहारी रत्नाकर।

प्रस्तुत मुक्तक का साधारण अर्थ समय की परिवर्तनशीलता पर एक स्त्री की अवसादपूर्ण उक्ति से लिया जा सकता है। परन्तु इसका रूदिगत अर्थ उस स्त्री की उक्ति से लिया जाता है जो 'अनुशयाना नायिका' को धैर्य वँधा रही है।

मुक्तक श्रौर गीतिकाव्य

रूढ़ि श्रीर कलात्मकता इन दोनों तत्त्वों के कारण मुक्तक का स्वरूप विलक्कल भिन्न हो गया है। गीतिकाव्य से उसकी तुलना की जाय तो दोनों में कुछ साम्य यदि हे भी तो वह इसी बात में कि मुक्तककार श्रीर गीतिकार दोनों ही का ध्यान ऐसे बिन्दु पर टिका रहता है जा श्रन्यान्य परिस्थितियों द्वारा उद्भूत नहीं होता। दोनों में श्रवन्यता के कारण एक भाव या एक विचार पर ही किव की दृष्टि टिकी रहती है। किन्तु एक भाव एक विचार श्रीर एक ही श्रवस्था की श्रखएड एकता में जहाँ गीतिकाव्य श्रत्यधिक भावा- त्मक एवं श्रात्माभिव्यंजक होता है, जहाँ गीतिकाव्यकार का मूल प्रेरणा-केन्द्र उसी के हृदय की भावात्मकता होती है, जहाँ भावों का ही एकमात्र सहारा कि को रहता है, वहाँ मुक्तककार श्रपनी श्रमिव्यंजना में, भावावेग की तीव्रता के श्रभाव में श्रात्मनिष्ठता का तत्त्व नहीं ला पाता । वह श्रपनी भावधारा को बुद्धि की विचारधारा में रंग कर एक बड़े ही कलापूर्ण रूप में श्रमिव्यंजित करता है। कभी-कभी तो कल्पना की हतनी ऊँची उड़ान भी लेने लगता है कि उसकी श्रमिव्यंजना में उक्तिवैलद्ध्य श्रा जाता है। यह उक्तिवैचित्र्य गीतिकाव्य में स्थान नहीं पा सकता।

मुक्तक में रूप का साधन केवल भाव ही हों ऐसी बात नहीं। यहाँ तो किव भाव के साथ विधान के विभिन्न ग्रंगों ग्रर्थात् छुन्द-ग्रलंकारादि का सहारा श्रिधिक लेता है। ग्रस्तु कोई भाव घटना या प्रसंग जब ग्रपनी चरमान्विष पर पहुँच जाता है तब मुक्तक के रूप में ग्रिमिव्यक्त हो जाता है।

द्वादश ऋध्याय

मुक्तक का वर्गीकरण

हिन्दी में मुक्तक का विभाजन दो दृष्टियों से हो सकता है। एक तो उसके बाह्य आकार की दृष्टि से और दूसरे उसकी भीतरी अनुभूति अथवा भाव की दृष्टि से। इस प्रकार मुक्तक का आकारगत एव भागवत वर्गी करण अपने में लगभग सभी प्रकार के मुक्तकों को समेट लेता है।

१. श्राकारगत विभाजन

मुक्तक के बाह्य श्राकार को लेकर यदि इम चलें तो तीन प्रकार से मुक्तकों का विभाजन किया जा सकता है, एक तो छन्द की दृष्टि से, दूसरे संग्रह की दृष्टि से श्रीर तीसरे उक्तिवैचित्र्य की दृष्टि से।

छन्द की दृष्टि से मुक्तक के भेद

हिन्दी के किवयों ने तो अन्यान्य छन्दों में मुक्तक की स्वतन्त्र रचना की, परन्तु कुछ छन्द ऐसे हैं जो परम्परागत चले आते हैं अतः उनमें मुक्तक रचना की एक पद्धति-सी बन गई है। प्रत्येक छन्द-पद्धति अपनी-अपनी निजी विशेषताओं को लिये हुए है। कुछ तो ऐसी हैं जिनमें केवल छन्दो-बद्धता ही उनका गुण है और कुछ ऐसी हैं जिनमें संगीतात्मकता अधिक मात्रा में उपलब्ध है। अर्थात् मुक्तक की विभिन्न छन्द-पद्धतियों में कुछ तो केवल पाठ्य होने के नाते और कुछ गेय होने के नाते प्रसिद्ध हैं। वे छन्द हैं कमशः दोहा, कवित्त, सवैया, कुंडलिया, छप्पय, बरवे और सोरठा। इनमें कवित्त, सवैया तथा धनाच्चरी अधिक गेयता लिये हुए छन्द हैं।

दोहा

आकार की दृष्टि से यह छन्द श्रन्य छन्दों की श्रपेचा छोटा होता है। इसमें केवल दो पंक्तियाँ होती हैं जिनके चार चरणों में १३, ११ की यित से ४८ मात्राएँ होती हैं। इतने छोटे से आकार में किन अपने गृढ़ से गृढ़ भाव को इस कौशल के साथ भरता है कि कहीं भी मात्रा में अधिक न्यूनता नहीं आने पाती। अति संदोप में समस्त भावों को भर देने की शक्ति मुक्तक-कार में परम आवश्यक होती है। इसी ओर लच्य करते हुए रहीम ने अपने एक दोहे में कहा है—

> दीरघ दोहा अन्य के, आखर थोरे आहि। ज्यों रहीम नट कुंडली, सिमित कुदि चलि जाहि।

-रहिमन शतक, पृ० ५३ I⁹

जिस प्रकार नट अपने आप को समेट कर छोटे से घेरे के बाहर कर लेता है, ठीक उसी भांति मुक्तककार को भी उन थोड़े से अच्चरों द्वारा ही दीर्घ अप का द्योतन करना होता है। यही कारण है कि दोहे में समास शक्ति का अधिक उपयोग मिलता है। इसका परिहार दोहे में वह बात नहीं ला पाता जिसे हम भागर में सागर भरना' कहते हैं। अस्तु, दोहा देखने में जितना सरल और सीधा स्वरूप लगता है उतना ही रचना की दृष्टि से कठिन भी। उसमें जितला दिकल और यित का पूरा-पूरा ध्यान रखना पड़ता है। यहीं तक दोहे की विशेषता नहीं है, रहीम ने आगे चल एक बात और भी कही है—

रूप, कथा, पद चार पट, कंचन दोहा लाल , ज्यों निरखत सूज्म ऋति, मोल रहीम विधाल ॥

रत्न को जितना ही देखते जाइए उसमें नवीन से नवीन अनीखे से अनीखा सीन्दर्य मिलता जायगा। ठीक उसी माँति दोहे में साधारण अर्थ तों होता ही है पर उसके सूद्म अध्ययन पर गम्भीर भावों की अवस्थिति देखने को मिलती है।

दोहे की परम्परा हिन्दी की अपनी नहीं है। वह तो प्राचीनकाल से चली आती है। अपभंश काल में दोहों का ही राज्य था। प्राकृत में हमें 'गाथा' छंद मिलता है। यह गाथा हिन्दी के दोहे के ही सहशा है और इसी गाथा छंन्द के नाम पर 'गाथा सप्तश्रती' की रचना भी हुई। पाली में 'घेरगाथा' और 'घेरीगाथा' भी इसी गाथा शैली में रचे गए हैं। एक में वैराग्य मरे भाव हैं तो दूसरे में सौन्दर्य की कलापूर्ण अभिन्यक्ति है। अपभंश में आकर यह 'गाथा'-छन्द 'दोहा' या 'दूहा' के नाम से मिलता है। हिन्दी का दोहा

१. रहिमन शतक-संग्रहकर्ता-सूर्यनारायण त्रिपाठी-सम्बत् १९५२।

इसी अपभंश छन्द से ही लिया गया है। कहा यह जाता है कि अपभंश का दूसरा नाम 'दूहाविद्या' है। अर्थात् जिस प्रकार 'गाहाबन्ध' से प्राकृत का बोध होता था उसी भांति दोहय बन्ध से अपभंश का। इस दोहय बंध में छन्द चाहे सोरठा हो चाहे दोहा पर कहलाता वह दोहाविद्या ही था। उदाहरणार्थ 'प्रबन्ध चिन्तामणि' में दोहाविद्या नामक शीर्षक में ये दोनों ही छन्द मिलते हैं। 'इस प्रकार अपभंश में छन्द की दृष्टि से नियम कठिन नहीं, अन्त्यानुपास अवश्य सर्वत्र मिलता है। यह अपभंश के दोहों की अपनी निजी विशेषता भी दिखाई पहती है।

दोहा शब्द की उत्पत्त बताते हुए गुलेरी जी ने इसे दोधक से ब्युत्पन्न न मानकर दो की संख्या से माना है—'दो+पद; दो+पथ या दो+गाथ—दोह'' अपभंश के प्रन्थों की रचना अधिकतर इसी दोहे में मिलती है। वस्तुतः यहाँ दोहे छुन्द में रचना दो प्रकार से हुई, एक तो भावात्मक मुक्तकों में दूसरे संतों द्वारा रचित आध्यात्मिक मुक्तकों में प्रथम प्रकार के मुक्तकों में शृंगार, वीर, करुण, आदि रसों में भावाभिव्यंजना हुई है और दूसरे के अन्तर्गत किव का चिन्तन, उसका उपदेश एवं आध्यात्मिक भाव हमें भरे हुए मिलते हैं। हेमचन्द्र ने अपने व्याकरण 'सिद्ध हेमचन्द्र शब्दानुशासन' में शृङ्कार, वीर और करुण आदि रसों के दोहों को उद्धृत किया है।

> भैल्ला हुन्रा जु मारिया बहिग्गी म्हारा कंत । लज्जेजं तु वयंसिश्चहु जह भग्गा घर एंतु ॥३१॥

> > —पृष्ठ १६८।

पिय संगिय कड निद्दड़ी पियहो परोक्ख हो केव । भइ बिन्निवि विन्निसया, निद्द न एव न तेव ।।१११॥

—पृ० १६० I[•]

श्राध्यात्मिक मुक्तकों के उदाहरण हमें श्रिषकतर जैन सम्प्रदाय के प्रन्थों में मिलते हैं । रामसिंह मुनि रचित 'पाहुड दोहा' श्रीर देवसेन कृत 'सावधमा दोहा' ऐसे ही मुक्तकों के संग्रह हैं:—

१. पुरानी हिन्दी, ना॰प्र॰ पत्रिका न. सं. भाग २, पृ० ५५।

२. पुरानी हिन्दी, ना०प्र० पत्रिका न. सं. भाग २, प्र० १८।

३. सिद्ध हेमचन्द्र शब्दानुशासन, हेमचन्द्र पृ० १६८, पृ० १६० l

जसु दंसग्रु तसु माग्रुमह दोस प्रयासई जंति । जहि प्रति गिवसइ गरुडु तहि कि विस हर ठंति ।।५४॥

—पृ० १८। °

जिसके दर्शन से उस मनुष्य के दोष नाश को पहुँच जाते हैं। जिस प्रदेश में गरुड़ निवास करता है, वहाँ क्या विषधर ठहर सकता है ?

हिन्दी में 'वीरगाया काल' से ही दोहे की परम्परा चली आ रही है जिसमें मुख्यतः श्रृंगारिक, वीर और नीतिपरक मुक्तकों की रचनाएँ मिलती हैं। तत्पश्चात् हमें 'मिक्तिकाल' में आते ही कबीर के दोहे जिनका संग्रह 'साखी' के अन्तर्गत हुआ है और तुलसी के दोहे जो 'दोहावली' में संग्रहीत हुए, मिलते हैं। 'रीतिकाल' में तो मुक्तकों का राज्य रहा बिहारी, वृन्द, वैताल की सतसहयों में दोहों का ही संग्रह हमें मिलता है और रहीम के नीतिपरक दोहे भी प्रसिद्ध हैं। आधुनिक काल में इनकी परम्परा लुप्त हो गई हो ऐसी बात नहीं, वियोगी हिर की 'वीर सतसई' दुलारे लाल का 'दुलारे दोहावली' इसी काल के दोहों के संग्रह हैं।

श्रपभ्रंश में जिस प्रकार 'दोहों' में प्रायः सभी रसों की व्यंजना मिलती है, उसी भांति हिन्दी की इस दोहे की पद्धित में भी सभी रसों की श्रमिव्यंजना की गई है। वीर, श्रंगार, नीति, उपदेश श्रौर वैराग्यप्रधान मुक्तक दोहों में भी निर्मित हुए। रूप की दृष्टि से तो चाहे वह श्रंगारप्रधान दोहा हो श्रथवा नीतिप्रधान, उनमें कोई विशेष श्रन्तर नहीं मिलता। हाँ, रस या भाव में तारतम्य का श्रन्तर श्रवश्य दिखाई पड़ता है। साथ ही जहाँ नीति श्रौर उपदेशात्मक दोहों में वाग्वेचित्र्य एवं चमत्कार की भी प्रधानता होती है वहाँ श्रंगारप्रधान दोहों में श्रधिकतर साम्यमूलक श्रलंकारों की प्रमुखता मिलती है। सच पूछा जाय तो दोहों की रचना नीति श्रौर उपदेश के लिये ही हुई, कारस यह कि जितनी शीव्रता के साथ दोहों में तथ्य को ग्रहस कराने की चमता है उतनी श्रन्य किसी छन्द में नहीं। कबीर रहीम श्रादि कवियों ने श्रपने उपदेशप्रधान मुक्तकों की रचना के लिये हसी छन्द को श्रपनाया जो श्रागे चलकर एक पद्धित के रूप में प्रसिद्ध हो गया। सबैया

सवैया छन्द में २२ से लेकर २६ तक अच्चर होते हैं। इसकी विशेषता यह होती है कि इसमें एक ही गया आचन्त चलता है, चाहे वह गण जगण

१. सावयधम्म दोहा, संपादक हीरालाल जैन ।

हो अथवा कोई अन्य गण। यही कारण है इस छन्द का संगीत एक निश्चित लय के आधार पर उत्पन्न होता है। तुक पर ध्यान होने के कारण यह संगीत और मधुर हो जाता है। एक ही 'गण' में जब अच्रों को किव नियमित स्वरों में संजोता है तब सबैये की गित में एक निश्चित संतुलन भी आ जाता है जिससे उसका प्रवाह सुन्दर और संगीतमय हो उठता है। इन्हीं 'गणों' के अनुरूप सबैये का लय प्रमुख रूप से तीन प्रकार का कहा गया है। 'भगण' 'सगण' और 'जगण' के अनुसार लिखे हुए सबैयों में तीन भिन्न प्रकार के लय उत्पन होते हैं। अतः सबैया छन्द में तीन प्रकार की संगीत सृष्टि होती है।

सबैये की व्युत्पत्ति के विषय में कहा यों जाता है कि इसका संबंध 'सपादिका' शब्द से हैं। 'श्रारम्भ में भाट श्रौर चारणों का यह प्रिय छुन्द था, श्रौर इसके पाठ की विधि श्रनोखी थी, जिसमें सम्पूर्ण छुन्द की श्रीन्तम पंक्ति की वे प्रथम दो बार पढ़ते थे श्रौर पुनः चौथे चरण के बाद उसे दोहराते थे। यह पाठ्य-विधि सवाये के रूप में होती थी, श्रतः सवाये के संस्कृत रूप 'सपाद' सं'सपादिक' श्रौर इसी सपादिक से सवैया बन गया, ऐसा विद्वानों का मत है।

इस सबैये के दो भेद 'किरीट' श्रीर 'दुर्मिल' का उल्लेख 'प्राकृत पेंगलम्' में श्राया है। 'जिससे यह श्रनुमान लगाया जाता है कि प्रस्तुत छुन्द की रचना प्राकृत में श्रवश्य हुई। साथ ही 'प्राकृत पेंगलम्' की रचना का समय लगभग संवत् १३०० के निकट है, जिससे यह स्पष्ट है कि इस छुन्द का प्रचलन इस काल तक श्रवश्य रहा होगा। किन्तु हिन्दी में कहने को तो इसका श्राविभीव 'वीरयुग' से ही माना जाता है। किन्तु इस काल की श्रसंदिग्ध रचनाश्रों में विद्वानों ने जो छुनर्वान की है उससे यही निष्कर्ष निकाला गया है कि प्रस्तुत छुन्द की रचना इस काल में न होकर श्रागे चल कर श्रवबर के शासनकाल से श्रारम्भ हुई। वस्तुतः नगेन्द्र जी के ऐसे विचार इस हिष्ट से उचित हैं कि सबैया छुन्द न तों 'रासो' में श्राया है न श्रन्य किसी वीरगाथात्मक प्रवन्ध काल्य में। श्रीर यदि किसी

१. रीतिकाव्यकी भूमिका तथा देव श्रौर उनकी कविता, नमेन्द्र, ए० २३६.

२. प्राकृत पैंगलम्, पृ० ५७५, ५७६.

३. हिन्दी साहित्य का इतिहास रा० च० शुक्ल, पृ० १६.

छुन्द से इसका भ्रम हो सकता है तो वह 'रासो' के 'दुमिल्ला' या 'दुमिला' छुन्द से, िकन्तु वह 'दुर्मिल' छुन्द नहीं । इसके पश्चात् यदि 'श्राल्हा' में इसकी रचना मिली तो यह भी श्रवश्य कहा जा सकता है कि 'श्राल्हा' मौखिक रूप में होने के कारण श्रपने मूल रूप से कहीं श्रिषक बदला हुआ श्राज मिलता है। तो भी यह श्रनुमान लगाया जा सकता है कि सबैया छुन्द चारणों द्वारा मौखिक रूप में ही इस काल में रहा हो।

श्रतः सवैया छन्द तुलसी, रहीम, नरोत्तमदास, गंग श्रादि कवियों द्वारा पहले पहल लिखित रूप में प्रयुक्त हुश्रा श्रौर श्रागे चलकर 'रीतिकाल' में इसी छन्द को विशेष रूप से मुक्तक के लिये श्रपनाया गया। नरोत्तामदास श्रौर तुलसी के सवैयों को देखकर भी यह श्रनुमान लगाया जा सकता है कि इससे पूर्व सवैया छन्द श्रवश्य वर्तमान रहा होगा। इन कवियों द्वारा इस छन्द का इतना परिष्कार इसी श्रवस्था में संभव है।

'रीतिकाल' में देव, घनानन्द,रसखान आदि कवियों के सबैये बहुत ही परिष्कृत रूप में रचे गये। 'भिनत काल' के सबैयों में जो प्रवाह की कमी यी वह इसकाल में आकर पूर्ण हो गई। परन्तु, नरोत्तमदास के 'सुदामा-चरित' में सबैयों की छटा अनुपम है—

ऐसे बिहाल बिवाहन सो पग कंटक जाल लगे पुनि जोए।
हाय महादुख पायो सखा! तुम श्राये इते न कितें दिन खोए?
देखि सुदामा की दीन दसा करना करिके करनानिधि रोए।
पानी परात को हाथ छुवौ नहि नैनन के जल सों पग घोए।।४३॥६
सबैये के मेदों में कुछ बिद्वान दस श्रीर कुछ इससे श्रिधक बताते हैं।
तो भी इन मेदों में मदिरा, चकोर, मत्तगयन्द, सुमुखी, किरीट, मुक्तहर,
दुर्मिल, सुन्दरी श्रादि श्रिधक प्रयुक्त हुए हैं।

श्रङ्कार आरोर करुण रसों के लिए सबैया छुंद विशेषरूप से अपनाया गया। इस छुंद में ये भाव अपने सहज रूप में अभिव्यक्त हुए हैं।

'आधुनिक काल' में आकर ब्रजभाषा काल के कियों ने अधिकतर इसी पद्धति पर मुक्तक-रचना की। भारतेन्द्रु बाबू, ठाकुर जगमोहन सिंह, गया-प्रसाद शुक्ल 'सनेही', 'रत्नाकर' आदि के सबैये मुन्दर बन पड़े हैं। 'रत्ना-कर' जी ने 'शृंगारलहरी' में किवत्तों के बीच-बीच में बड़े ही सरस सबैयों

१. 'सुदामा चरित'-सम्पादक-विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, काशी, पू॰ २२।

की रचना की है। भारतेन्दु बाबू की 'प्रेम-माधुरी' में सबैयों का सुन्दर संग्रह किया गया है।

भारतेन्द्रु के सबैये बड़े ही सरस हैं—
राखत नैनन में हिय में भिर दूर भए छिन होत अचेत हैं।
सौतिन की कहे कौन कथा तसबीर हू सों सतराति सहेत है।
लाग भरी अनुराग भरी 'हरिचन्द' सबै रस आपुहि लेत है।
हप-सुधा इकली ही पिय पियहू को न आरसी देखत देत है।। १।।
—भा० ग्रं०, भाग २, पृ० १४५।

'सबैया' पद्धति में मुक्तकों की एक विशेष शैली जिसे समस्यापूर्ति कहते हैं, भारतेन्दु के कवि समाज में प्रचलित हुई । उसके जन्मदाता परिडत ग्राम्बिकादत्त व्यास थे। प्रतापनारायण, 'प्रेमघन' ग्रीर स्वयं भारतेन्दु ने सुंदर समस्यापूर्ति की।

छ्रपय

छुप्य शब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत के 'घट्पद' से हुई है जो प्राकृत में 'घटपत्र' श्रपश्रंश में 'छुप्पश्र' श्रीर हिन्दी में 'छुप्पश्र' बन गया। दोहे की भांति यह छुन्द भी बहुत प्राचीन काल से प्रयुक्त होता चला श्रा रहा है। इसवीं शताब्दी के श्राचार्य स्वयंभू के 'श्रीस्वयंभू छुन्दः' नामक प्राकृत के प्रन्थ में छुप्प के लच्चा मिलते हैं—

पढम चडत्थे तिरिण छुत्रारत्रा। दो छा पंचम वीए होन्ति दौरिण छुत्रारत्रा तस्सि। त्रवरे चे पे पवरे तं सुइ सुइ जणं जं। तं छुप्पन्नस्स लक्खणम्।। ३८॥।

श्रागे चलकर श्राचार्य हैमचन्द्र के छन्दोनुशासन में भी छप्पय के लच्च ए किये गए। उन्होंने इस छन्द को काव्य श्रीर उल्लाला छन्द का योग बताया। इससे भी श्रागे चलने पर हिन्दी में भिखारीदास के 'छन्दो- एविंपिगल' में छप्पय का लच्च इस प्रकार मिलता है।

रोला में लघु रह पर काव्य कहावे छुन्द । ता आगो उल्लाल है जानहु छुप्पे छुन्द ॥ ३४ ॥ रे

१. विशाल भारत, अक्टूबर, १६५०।

२. सातवीं तरंग, छन्दोर्णवर्षिगल, भिखारीदास ।

इस प्रकार छुप्पय में ६ चरण होते हैं उसका प्रथम पद 'रोला' श्रौर दूसरा 'उल्लाला' है। छुप्पय-पद्धति विशेषरूप से 'वीरगाथा काल' की पद्धति कही जाती है। कारण यह कि वीर रस की श्रिमञ्यक्ति इस छुन्द में श्रपने सहज रूप में हो पाई है। इस काल के किवयों को इसकी प्रेरणा भी श्रप-भ्रंश मुक्तकों से मिली। श्रपभ्रंश के 'सप्तपद' छुन्द का श्रन्तिम श्रंश इसी छुप्पय छुन्द में निर्मित होता था श्रौर स्वतन्त्र रूप में भी छुप्पय छुन्द में मुक्तक निर्मित हुए—

गयण्मग्ग संलग्ग लोल कल्लोल परं पर। निक्क रुणुक्कइनक्क चक्क चंकमण् दुहं कर।। उच्छलंत गुरु पुच्छमच्छ रिछोलि निरंतर। विलसमांण जालाजडालवडवानल दुत्तर॥ स्रावत्तस्याप्लु जलहिलहुगोपउ जिम्ब ते निरस्थरि।।

छुप्पय छुन्द वीररसात्मक उद्रेक के लिये श्रिधिक उपयुक्त सिद्ध हुआ। कारण यह कि इसमें द्वित्व एवं परुष वर्णों के प्रयोग को श्रिधिक स्थान मिला। 'वीरगाथाकाल' से श्रागे चलकर 'मध्यकाल' में तुलसी की 'किवतावली' इसी शैली में रची गई श्रीर इस छुन्द के प्रयोग में नरहिर श्रीर नाभादास भी प्रसिद्ध हो गए। 'रीतिकाल' के केशव भी 'रतनबावनी' में रत्नसिंह की वीरता का यशोगान इसी छुप्पय-छुन्द में हुआ। तुलसी की 'किवतावली' में छुप्पय श्रुपने सुन्दर रूप में प्रयुक्त हुआ है:—

हिगाति उर्वि श्राति गुर्वि, सर्वे पन्ने समुद्र सर । न्याल बधिर तेहिं काल, विकल दिगाल चराचर । दिगायन्द लरखरत, परत, दसकंठ मुक्ख भर । सुर विमान हिमभान, भानु संघटित होत परस्पर । चौंके विरंचि संकर सहित, कोल कमठ श्रिह कलमल्यो । विद्यांड खंड कियो चंड धुनि जबहिं राम सिवधन दल्यो ॥

भावों के अनुरूप छुन्द ने कितनी प्रभावात्मकता ला दी है। 'श्राधुनिक काल' में भारतेन्दु ने भी छुप्पय पद्धति में मुक्तक रचना की। क्वीन विकटोरिया

१. पुरानी हिन्दी, दूसरा भाग, चन्द्रघर शर्मा गुलेरी, सोमप्रभ श्रीर सिद्ध-पाल की किवता से पृ० १०४।

२, कवितावली-बालकागड, ११ तुलसी ग्रंथावली, लंड २, पृ० १६५।

के प्रति प्रिस एडवर्ड की मृत्यु के श्रवसर पर 'श्रन्तर्जापिका' छप्पय-छन्द में ही रचा गया है। किन्तु यहाँ छप्पय छन्द में वैसी गतिशीलता एवं प्रभावात्मकता नहीं जो तुलसी में है क्योंकि यहाँ भाव दूसरा है:—

वस हित सानुस्वार देव बाणी-मिध का है ? श्रद्यहि भाषा माहि कहा सब माखन चाहे ? को तुव हास्यो सदा ? दान तुम नितिह करइ किमि ? का तुव मीठे सुनंत ? कहा सोहत नागिन जिमि ? महरानी तुम कहँ का कहत ? श्रार-सिर पे तुम का घरत ? का जल की सोभा ? कौन तुव सैन सदा निज भुज करत ॥ ?॥

--- मा० ग्रं० मा० २, पु० ५२३।

कुंडलिया

यह छुन्द दोहा श्रौर रोला छुन्दों को मिलकर बनता है। दोहे के दो श्रौर रोले के चार चरण मिलकर इसमें छु: चरण हो जाते हैं श्रौर प्रत्येक चरण की रू मात्राएँ मिलाकर १४४ मात्राएं हो जाती हैं। जिस शब्द से इसका श्रारंभ होता है प्रायः उसी शब्द से उसका श्रान्त भी किया जाता है। तुलसी की 'कुंडलिया-रामायण' दीन दयालिगिर की श्रन्योक्तियाँ इसी छुन्द में हैं। वास्तव में इस छुन्द में श्रन्योक्तियाँ ही श्रिषकतर लिखी गईं। गिरिधर कितराय की नीति एवं उपदेशात्मक कुंडलिया प्रसिद्ध हैं। 'श्रन्योक्तिक कल्पद्रुम' में दीन द्यालिगिर की श्रन्योक्तियों का संग्रह है जिसमें इस छुन्द का प्रयोग सुन्दर भावाभिव्यंजना कर रहा है:—

निह मानस को हंस यह, निह मुकतन की रासि यह तो संबुक मिलन सर, करटन की मिरियासि करटन की मिरियासि रहे याको सठ घेरे त् मित भूले धीर जाहु याके निह नेरे बरने दीन दयाल चलो निरजर-सर पाहीं जहाँ जलज की खानि सदा सुख है दुःख नाहीं ।।६३।।

सोरठा

यह छुन्द भी मुक्तक-रचना की एक पद्धित के रूप में प्रचलित हो गया है। दोहे से विलकुल विपरीत शैली में इसकी रचना होती है। रहीम का

श्रन्योक्ति कल्पद्रुम, पृ० ७७ टीकाकार, लाला भगवानदीन, मोहन वल्लभ पंत ।

'श्रंगार सोरठ' इसी छन्द में आदांत लिखा गया है। अपभ्रंश में भी सोरठे लिखे गये किन्तु उनका दोहों के भीतर ही अन्तर्भाव हुआ। हेमचन्द्र के ज्याकरण में इस छन्द के उदाहरण मिलते हैं—

इक्कह फुल्लह माटि दे श्रह सामी सिद्धी सुहु ।
तिस्पी सिंउ के ही साटि मालिम जिस्तवरह ॥ २६ ॥
—पु० हिन्दी, पृ० ५७ ।

कवित्त

कित्त छन्द में ३१, ३२ अत्तर होते हैं और इसमें यित आठ, आठ, आठ, सात (८,८,८,७), अत्तरों के बाद अथवा आठ, आठ, आठ, आठ, (८,८,८,८) के पश्चात् होती है। किन्तु इस 'यित' क्रम में न्यून्याधिक्य भी होता रहता है। जिस मांति सबैंये में गण के आधार पर लय उत्पन्न होता है उस मांति यहाँ गण को कोई भी स्थान नहीं मिलता। यित के नियम भी यहाँ पर कठिन नहीं होते। अस्तु लय का आधार है सम विषम का ध्यान। इस सम विषम में हेर फेर होने पर सम्पूर्ण कित्त का सौन्दर्य नष्ट हो जाता है।

किया अन्द को ही 'घनाचरी' के नाम से श्रामिहित किया गया है। यों तो डा॰ मनोज ने घनाचरी को स्वतन्त्र छन्द कहकर श्रामिहित किया है, परन्तु पं॰ विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने इसे किवत्त का ही पर्यायवाची मानकर यह कहा है कि 'यह छन्द श्रिषकतर किवत्त नाम से प्रसिद्ध है जो शब्द श्रापश्रंश काल से छप्य के लिए प्रयुक्त होता था।'

किवत छन्द भी सबैया के साथ ही चला आता है और मौखिक रूप में बीर-गाथाओं के युग में इसका भी प्रचार अवश्य रहा होगा और लिखित रूप में इसका प्रचार उसी समय से हैं जिस समय से सबैया छुन्द हिन्दी में प्रचलित हुआ। लेखक भी तुलसी, नरोत्तम, गंग, रहीम आदि प्रथम हुए और बाद में रीतिकाल में आकर तो घनानन्द, सेनापित, केशव तथा अन्य रीतिकालीन किवयों ने बहुलता के साथ इसका प्रयोग किया। श्रांगर और बीर रस के लिये यह अनुपम प्रमाणित हुआ। बीर रस में जहाँ कहीं भी इसका प्रयोग हुआ वहाँ भाव बड़े ही ओजपूर्ण शैली में अभिव्यक्त हुए—

चिकत चकत्ता चौंकि चौंकि उठे बार बार विल्ली दहसति चित्तै चिह करषति है।

१. शर्वाणी-श्रनूप शर्मा-मूमिका पृ० 'ई' 'प्र'।

बिलखि बदन बिलखत विजपुर-पति

फिरत फिरंगिन की नारी फरकति है।

थर थर कॉपत कुतुब साहि गोलकुएडा

हहिर हबस भूप भीर भरकति है।
राजा सिबराज के नगारन की धाक सुनि

केते बादसाहन की छाती धरकति है। भूषण। शिवाबावनी।३६।

— भूषण प्रन्थावली-रामनरेश त्रिपाठी।

शृंगार रस में :-

जलज नयन, जलजानन, जटा है सिर,
जोबन उमंग श्रंग उदित उदार हैं।
साँबरे गोरे के बीच भामिनी सुदामिनी सी,
मुनिपट घरे, उर फूलनि के हार हैं।।
करिन सरासन सिलीमुख, निषंग किंद,
श्रित ही श्रम्प काहू भूप के कुमार हैं।
तुलसी बिलोकि के तिलोक के तिलक तीनि,
रहे नरनारि ज्यों चितेरे चित्रसार हैं।। १४।।

— 'त्रलसी प्रन्थावली' – कवितावली खंड २।

अधिनिक काल में आकर इस छन्द के मुक्तक रत्नाकर ने विशेष रूप से लिखे। 'उद्धवशतक' घनाव्हरी में ही आद्यन्त रचा गया है। इस छुन्द के ओज को देखकर निराला ने अपनी कविता में इसी का आधार लिया और उन्होंने इसकी प्रशंसा में इस प्रकार कहा है:--

'यदि हिन्दी का कोई जातीय छन्द चुना जाय तो वह यही (किवत्त) होंगा-कारण यह कि यह छन्द चिरकाल से इस जाति के कंठ का हार रहा है। दूसरे इस छन्द में एक विशेष गुण यह भी है कि इसे लोग चौताल अप्रादि बड़ी तालों में तथा उमरी की तीन तालों में सफलतापूर्वक गा सकते हैं—इस छन्द में (Art of reading) का आनन्द मिलता है।

वस्तुतः कवित्त की यही विशेषता है। दरबारों में राजाश्रों के यशोगान के समय कवित्त छुन्द का पाठ होता होगा, गान नहीं। श्राधुनिक काल में भी रत्नाकर श्रपने कवित्तों को एक बड़ी श्रोजपूर्ण शैली में पढ़ते थे। इस पाठ्यशैली की श्रोर संकेत कर नगेन्द्र जी ने दो प्रकार की शैलियों की चर्चा

१. 'परिमल'-'निराला'-ए० २२। (चतुर्थ संस्करण सं० २००५)।

की है जिसे 'ज़ुढ़कंत' और 'पद्माकरी' शैली प्राचीन किन कहा करते थे। रिताकर ने इसी पद्माकरी शैली में किनत्त रचे और इसी शैली में उसको पढ़ते भी थे। इधर अनूपशर्मा ने 'सुमनांजिल' और 'शर्वाणी' की रचना इसी धनाच्चरी छन्द में की है। बरवै

यह छुन्द १६ मात्राश्चों का है जिसमें चार चरण होते हैं श्चौर सम चरणों में सात मात्रा तथा विषम में बारह मात्राएँ होती हैं। इसके सौन्दर्य को श्चन्त में श्चाने वाला 'जगण' (lsl) श्चौर बढ़ा देता है।

इस छुन्द के मूल रचिंयता रहीम थे जिन्होंने श्रपने 'बरवें नायिका भेद' की रचना सर्वप्रथम इसी छुन्द में की। इस छुन्द की व्युत्पत्ति के पीछे एक छोटी सी जनप्रचलित कथा भी है। कहते हैं कि एक बार रहीम के मुंशी ने घर जाने के लिये कुछ दिनों की छुटी ली। श्रविध को बीते बहुत दिन हो गए तब मुंशी जी को पुनः लौटते हुए संकोच सा हुश्रा जिसे जानकर उनकी छी ने एक दोहा बनाकर उनकी दिया श्रीर उसे रहीम को देने के लिये कह दिया। मुनशी जी ने श्राकर रहीम को वह दोहा दिया जो इस प्रकार था:—

प्रेम प्रीति के बिरवा चलें हु लगाय सींचन की सुधि लीजी मुरिक्तिन जाय।

दोहे को पढ़कर रहीम बहुत प्रभावित हुए । कहते हैं इसी दोहे के बिरवा शब्द से उन्होंने बरवे छुन्द की उद्भावना कर डाली । इस लोकप्रचलित कहानी में चाहे जितना भी संस्य हो परन्तु इतना तो निस्सन्देह कहा जा सकता है कि इस छुन्द के प्रथम रचियता रहीम ही थे श्रीर लोक में इस छुन्द का प्रचार रहा होगा । 'मूल-गोसाईं चिरत' में बेगीमाधव दास ने एक स्थान पर लिखा है:—

> किव रहीम बरवै रचै, पठए मुनिवार पास लिख तेइ सुन्दर छुन्द में, रचना किएउ प्रकास ।

रहीम के 'बरवें नायिका मेद' में लच्चण नहीं उदाहरण दिए गए हैं श्रीर तुलमी ने 'बरवें रामायण' में श्रंगार, शान्त दोनों ही रसों में बरवें छुन्द के मुक्तकों का संग्रह किया है।

नगेन्द्र, रीतिकाल की मूमिका श्रौर देव की कविता, पृ० २४८।

२. तुलसी के चारदल, सद्गुरुशरण श्रवस्थी ए० ११८ I

चौपदे

उपर्युक्त सभी छुन्दों में मुक्तक-रचना श्रित प्राचीन काल से चली श्राती है किन्तु श्राधुनिक काल में श्राकर इन छुन्दों के श्रितिरिक्त नवीन छुन्द-पद्धित में मुक्तकों की रचना हुई। 'स्वच्छुन्दतावाद' के श्रागमन से किवयों ने इस श्रोर श्रिधिक परिवर्तन ला उपस्थित किये। नवीन छुन्दों की उद्भावना भी की गई। हरिश्रीध जी के चौपदों में नवीन छुन्द दिखाई पड़ा जिसमें मुहावरों श्रीर श्रालंकारों की ऐसी श्रद्भुत छुटा दिखाई दी जो पूर्व में कभी न दिखाई पड़ी थी। छुन्द की दृष्टि से इनके 'चुमते चौपदे' श्रौर 'चौलेचौपदे' बहुत ही नवीन हैं। दूसरी श्रोर रामचरित उपाध्याय ने संस्कृत क पुराने श्रार्थाछुन्द में भी मुक्तक-रचना प्रस्तुत की।

हरिश्रीध जी के चौपदों में व्यंग्य श्रीर हास की सामग्री प्रचुर मात्रा में है, एवं गंभीर भावों का श्रभाव भी नहीं है। इनके चौपदे चार पद के हैं जिनमें १७, १७, मात्राश्रों पर यात होती है। रचना विधान की दृष्टि से दूसरी विशेष्ठी विशेष्ठी यह है कि इनमें मुहावरों का प्रयोग बहुत किया गया है जिससे शौली में उक्तिवैचित्र्य या वाग्विदग्धता कूट कूट कर भर दी गई है। चोखे चौपदे से एक दो उदाहरण लीजिये:—

लालसा है रस बरसती ही रहे पर तुम्हारी श्राँख रिस से लाल है। यह चमेली है खिलाना श्राग में यह हथेली पर जमाना बाल है॥

— 'केसर की क्यारी' पृ० ५६, चोखे चौपदे।

— 'काम के कलाम' ए० १७१, हरिश्रोध, चोखे चौपदे । हिरश्रोध जी के ये मुक्तक बिल्कुल उर्दू के ढंग पर हैं श्रोर श्रपने ढंग के निराले हैं। इसी प्रकार उनके 'छ' पदों में भी मौलिक उद्भावना मिलती है। संग्रह की दृष्टि से मुक्तकों के प्रकार

छन्द की दृष्टि से हमें जितने भी रूप उपलब्ध हुए उनकी चर्चा की गई । श्रव हम श्राकारगत विभाजनान्तर्गत एक दूसरी दृष्टिसे मुक्तकों को विभाजित करने का प्रयास करेंगे । यह संग्रह की दृष्टि कहलाती है । मुक्तक-रचना का संग्रह कई प्रकार से किया गया है । यह संग्रह स्वयं मुक्तक-रचितात्रों ने ही नहीं ऋषित ऋन्य लोगों ने भी किया है । अस्तु संस्कृत में मुक्तकों के संग्रह एक तो स्वयं कि के नाम से दूसरे संग्रहकर्ता के नाम से प्रसिद्ध हो गए हैं । इस दृष्टि से संस्कृत में कोष संघात और संहिता ये तीन प्रकार के संग्रह मिलते हैं । १ कोष

'स्वपरकृतस्वित्तसमुच्चयः कोषः'' श्रर्थात् स्वयं श्रथवा श्रपर कृत
स्कितयों के संग्रह को कोष कहते हैं। यह संग्रह विषय-सम्बद्ध नहीं होता।
किवि की श्रन्थान्य सुन्दर उक्तियों को लेकर कमबद्ध रूप में रख देना ही
संग्रहकत्तां श्रथवा किव का कार्य होता है। यदि वह रलोकों को संख्यानुसार कमबद्ध करता है तो उसी संख्या के श्रनुरूप ही उस संग्रह का
नामकरण कर दिया जाता है। उदाहरणार्थ—स्त्रशती में सात सौ
रखोकों का पंचशती में पांचसौ, त्रिचशती में तीन सौ, शतक में सौ श्रौर
पंचाशिका में पचास रलोकों का संग्रह किया जाता है। गोबर्द्धनाचार्य की
'श्रार्यासप्तशती', मूक को 'देवी पंचशती', भर्नृहरि की 'सुभाषितित्रशती',
श्रमस्क का 'श्रु'गार शतक' श्रौर विल्हण की 'चौरपंचशिका' श्रादि संस्कृत
के मुक्तकों के संग्रह इसी कोष के श्रन्तर्गत श्राते हैं। इनके श्रितिरिक्त
'श्रवली' के रूप में भी जितने सुभाषित संग्रह संस्कृत के में मिलते हैं वे कोष
ही कहलाते हैं। बल्लभदेव की 'सुभाषितावली', जल्हण की 'स्कित मुक्तावली'
ऐसे ही संग्रह हैं।

हिन्दी में संस्कृत के कोष रूप में संग्रहीत किये हुए मुक्तक के प्रायः सभी रूप मिलते हैं। सतसई तो संस्कृत के सप्तशती का ही रूपान्तर है। इसी प्रकार हजारा, शतक, पचासा ही नहीं पचीसी, चौतीसी आदि रूप में भी मुक्तकों का संग्रह हमें उपलब्ध होता है। ऐसे संग्रह का नवीन रूप अष्टक है जिसमें आठ पदों का संग्रह होता है। ये अष्टक रतनाकर के 'रतनाष्टक' और 'बीराष्टक' हैं, जिनमें देवी-देवताओं एवं बीर महापुरुषों तथा ऋतुओं पर किव ने आठ-आठ किवत्त रचे हैं।

'श्रवली' के रूप में भी संग्रह हिन्दी में उपलब्ध होते हैं। जिसका उदा-हरण है रामचरित उपाध्याय की 'सूक्ति-मुक्तावली'।

१. काव्यानुशान — हेमचन्द्र — खंड २, भा० १, छन्द २०८।

(क) सतसई

हिन्दी का यह शब्द संस्कृत के 'सप्तशती' शब्द से ब्युत्पन्न है। इस प्रकार का सर्वप्राचीन संग्रह प्राकृत भाषा का 'गाथा सप्तशती' कहा जाता है जिसके संग्रहकर्ता हाल या राजा सातवाहन हुए हैं। इन्होंने गाथा छन्द के सात सी श्लोकों का संग्रह प्रस्तृत सप्तशती में किया है।

सत्ता सताइं कहवच्छलेण कोडोग्र मज्म त्रारम्भि । हालेण विरङ्ग्राइं सालंकाराणं गाहाणम् ॥१।३॥

—हाल, गाथा सप्तशती ।

इसी संग्रह की प्रेरणा से संस्कृत के किवयों ने भी ऐसे ही शृंगार रस से भरे मुक्तकों की रचना की 'श्रार्यासप्तशती' इसी 'गाथा सप्तशती' से ही प्रेरित होकर लिखी गुई। एक स्थान पर स्वयं किव ने कहा भी है।

> वाणी प्राकृतसमुचितरसावलेनैव संस्कृतं नीता। निम्नानुरूपनीरा कलिन्दकन्येव गगनतलम्।।

—श्रार्या सप्तशती, पृ० २६।

वाणी वस्तुतः प्राकृत में ही सरस होती है। मैं उसे संस्कृत में बरबस बदल कर वैसा ही प्रयत्न कर रहा हूँ जैसे नीचे बहने वाली यमुना का आकाश की आरे ले जाने का प्रयत्न।

यहां पर किन ने त्रार्या सप्तराती को गाथा का ही रूपान्तर माना है। बात भी वस्तुतः सत्य ही है क्योंकि क्रार्या में क्या भाव क्रौर क्या छन्द दोनों ही दृष्टि से साम्य मिलता है। 'गाथा' की भांति यह भी शृंगारप्रधान है क्रौर इसमें भी छन्द की संख्या उसी प्रकार सात सौ श्लोकों की है।

श्रपभ्रंश में ऐसे संग्रह का तो कोई पता नहीं हिन्दी में श्रवश्य बहुत-सी सतसइयां मिलती हैं। तुलसी की 'तुलसी सतसई', रहीम की 'रहीम सतसई', श्रीर बिहारी, मितराम, वृंद, विक्रम श्रादि किवयों की सतसइयां प्रसिद्ध हैं। श्रागे चलकर रामसहायदास की 'रामसतसई' भी मिलती है। इनमें तुलसी श्रीर रहीम की सतसइयां तो श्रुंगार-रस-प्रधान नहीं हैं परन्तु शेष सभी श्रुंगार-रस-प्रधान हैं।

श्राधुनिक काल में श्राकर भी सतसई लिखी गई। वियोगीहरि की 'वीरसतसई' श्राधुनिक काल की रचना है।

(१) तुलसी सतसई

तुलसी ने अपनी सतसई की रचना कुछ भिन्न ढंग से की है। अपनी सतसई को उन्होंने सात सगों में विभाजित कर विभिन्न विषयों के दोहों को

विभिन्न सर्गों में रखा है। प्रथम सर्ग में ११० दोहे हैं, जिनमें राम-महिमा रामोपासना की महिमा आदि भिनत-विषयक दोहे हैं और अन्त के ४० दोहों में चातक की अन्योक्तियाँ हैं।

द्वितीय में पराभक्ति के दोहे हैं जिनमें ईश्वर श्रीर जीव के विषय पर किय ने लिखा है। इसमें १०३ दोहे हैं। तृतीय में रामभक्ति का निर्देश है श्रीर गिंगल शास्त्र एवं छन्दशास्त्र के विषय में भी किव ने लिखा है। इसमें १०१ दोहे हैं। चतुर्थ में १०४ दोहे हैं जिनमें श्राध्यात्मिक विषयों पर विचार किया है। पंचम में ६६ दोहों में कर्मकाएड का निरूपण है। षष्ठ में १०१ दोहों में श्रान सिद्धान्त का निरूपण है श्रीर सप्तम सर्गके १२६ दोहों में राजनीति का वर्णन है।

तुलसी सतसई संस्कृत की परम्परा के अनुसार शृंगार रस की सतसई नहीं है। अस्तु यह विहारी, मितराम आदि परवर्ती कवियों की परम्परा से विलकुल भिन्न है। उनकी शैली से यदि इसमें कुछ साम्य है तो वह इसका दोहों में होना। इसमें विषय की दृष्टि से कहीं तो ज्ञान, कहीं भिन्त और कहीं कोरे नीति और उपदेशात्मक दोहे हैं। अस्तु, इस सतसई को हम एक ऐसा संग्रह कह सकते हैं जिसमें विभिन्न विषयों पर सुन्दर उन्तियाँ संग्रहीत कर दी गई हैं। यही कारण है कि इसमें सगों का विधान कर दिया गया है। यह बात पिछली सतसहयों में नहीं मिलती।

(२) रहीम सतसई

रहीम का सांसारिक श्रनुभव बहुत ही गहन था। यही कारण है श्रपनी स्तर्स में व्यावहारिक बातों को बड़े ही मार्मिक ढंग से उन्होंने श्रभिव्यक्त किया है। जीवन की प्रत्येक परिस्थिति में श्रपने को डाल कर जब भावाभिव्यक्ति होती है तब श्रभिव्यंजना का स्वरूप बड़ा ही मार्मिक हो जाता है। रहीम की सतसई के नीति उपदेश श्रौर सदाचार विषयक दोहों में इसी कारण मार्मिकता श्रिषक मिलती है।

(३) बिहारी सतसई

बिहारी की इस सतसई का स्वरूप विषय एवं छुन्दसंग्रह की दृष्टि से बिल-कुल वैसा ही है जैसा की हमें 'गाया' श्रौर श्रार्थास्तरातियों का मिलता है। यों तो वैराग्य एवं नीति की सुन्दर उक्तियाँ इनकी सतसई में यत्र तत्र श्रवश्य मिलती हैं किन्तु विषय की दृष्टि से इसमें श्रुंगारिक मावना ही प्रधान है। श्रङ्कार रस के भीतर संयोग एवं वियोग का वर्णन, नायिका-मेद श्रादि का शास्त्रीय रूप में निरूपण हमें मिलता है। छुन्द संग्रह की दृष्टि से इसमें ७१३ दोहे मिलते हैं। बीच-बीच में एक श्राध सोरठे भी श्रा गए हैं किन्तु संपूर्ण रचना दोहेपद्धित की ही कही जाती है। उसका श्रारम्भ राधा की वन्दना सूचक दोहे से होता है श्रीर अन्त में राजा जयशाह की स्तुति के तीन दोहों से होता है उनमें अंथ निर्माण का कारण, निर्माण करानेवाले का नाम, अपना नाम तथा प्रनथ का नाम भी मिलता है।

(४) मतिराम सतसई

यह भी श्रङ्कार-रस-प्रधान रचना है जिसमें ७०३ दोहों का संग्रह है। इसका आरम्भ भी 'बिहारी सतसई' की भाँति राधा-बंदना के दोहे से हुआ है' और अन्त पहले कुछ ऐसे दोहों से होता है जिनमें किसी राजा भोगनाथ की प्रशंसा है। इन्हीं को समर्पित कर किन राम की स्तुति से अपनी सतसई का अन्त करता है। श्लेष से किन का नाम भी आ जाता है इस दोहे में।

(५) वृन्द सतसई

तुलसी की सतसई के अनुकरण पर इस सतसई की रचना हुई है। किन्तु इसमें सगों का विधान मिलता है। तुलसी सतसई से इसका साम्य इस बात में है कि यह उसकी भांति बिहारी की पद्धति पर नहीं रची गई। बिहारी सतसई के समान यह श्रृंगार प्रधान नहीं है। इसमें नीति और उपदेशात्मक दोहों की ही प्रधानता है। आरम्भ में वन्दनास्चक दोहा है और अन्त सतसई, रचना संबंधी बातों के दोहों से होता है:—

मेरी भव बाघा हरौ, राघा नागरि सोइ।
 जा तन की छाँइ परें, स्यास हरित-दुति होइ॥ १॥

[—]बिहारी रताकर।

२. हुकुम पाइ जयसाहि को, हरि-राधिका प्रसाद। करी बिहारी सतसई, भरी श्रमेक सवाद॥ ७१३॥

⁻⁻बिहारी रत्नाकर।

मो मन तम तामिह हरी, राधिका की मुखचंद ।
 बढ़ै जाहि लिख सिन्धु लों, नंद-नन्दन-श्रानंद ।। १ ।।
 मितराम सतसई, पृ. १, मितराम त्रिपाठी ।

४. मेरे मित में राम हैं, किव मेरे मितराम। चित्त मेरो ब्राराम में, चित मेरे ब्राराम।। — सतसई सप्तक, श्यामसुन्दर दास पृ. ७०३।

۲

श्रीगुरुनाथ प्रभाव ते होत मनोरथ सिद्ध। घन तें ज्यों तर बेलि दल, फूल फलन की वृद्धि।। १।। --स० सप्तक, पृ० २८८।

प्रस्तुत सतसई में ७०६ दोहे हैं।

(६) विक्रम सतसई

इसकी रचना भी शृंगार-प्रधान दोहों से हुई है जिसमें ७५२ दोहे मिलते हैं। इस सतसई का आरंभ भी राधा की वन्दना से हुआ है:—

कूल कालिंदी नीप तर, सोहत ऋति ऋभिराम ।
यह छुवि मेरे मन बसो, निसि दिन स्यामा स्याम ॥१॥
—स० सप्तक, पृ० ३४२, श्याम० सु० दास ।

श्रीर श्रन्त, सतसई के विषय में जो कुछ उन्होंने कहा है, ऐसे दोहें से होता है:—

> रस धुनि गुनि ऋष लच्छना, बिंग्य शब्द श्रमिराम। सप्तसही यामै सही धर्यौ सतसई नाम।। ७४२॥

-- स० सप्तक, पृ० ४००।

(७) रसनिधि सतसई

'बिहारी सतसई' के अनुकरण पर ही रसिनिधि ने इसमें शृङ्कार-प्रधान दोहों की रचना की है। बस्तुतः रसिनिधि ने 'रतन-हजारा' में हजार दोहों की रचना की; उसी के सात सौ दोहों को संग्रहीत कर इसको 'रसिनिधि सतसई' के नाम से प्रसिद्ध किया गया है।

(=) राम सतसई

रामसहाय दास की 'सतसई' में ७२७ दोहे हैं। मितराम की सतसई की भांति यह भी श्टेगारप्रधान रचना है। श्रादि में राधा-बन्दना का दोहा है श्रीर श्रन्त में हरि-राधा को समर्पित कर किय इस दोहे में श्रपना नाम भी दे देता है:—

श्री स्थामा को करत हैं, राम सहाय प्रनाम।
जिन श्रिहिपतिधर को कियो, सरस निरंतर धाम।।१।।
—स० स०, पृ० २२६।

 ^{&#}x27;रसनिधि सतसई रसनिधि कवि के रतन हजारा, का संचित्त संस्करण है।' ए० ३५ सतसई सप्तक, श्यामसुन्दर दास।

किलत लिलितई सतसई, रामसहाय बनाय। हरि राधिह वर नजर करि, दई लई रित पाय।।

—स॰ सप्तक, पृ० रूप, दोहा ७२७ ।

(६) वीर सतसई

सूर्य मल्ल की यह सतसई वीर रस की सवोंत्कृष्ट सतसई कही जाती है। इसका रचनाकाल सं० १६१४ है जो स्वयं किव द्वारा निर्दिष्ट है। इस सत-सई की भाषा डिंगल है। राजपूती वीरत्व का सुन्दर प्रदर्शन इनकी इस अधूरी रचना में हुआ है। डिंगल भाषा में वीररस का परिपाक स्वतः बड़े ही अनुपम ढंग में हुआ। प्रस्तुत सतसई में इस रस के मुक्तक अपने सहज रूप में, विशेषकर उन स्थलों पर दिखाई पड़ते हैं जहाँ कोई राजपूत बाला अपने हदयोद्गार प्रकट करती हुई अपने वीरत्व का आदर्श सामने रखती है। ये स्थल अपभंशकालीन वीर रस के मुक्तकों की याद दिलाते हैं:—

जे खल भग्गा तो सखी, मोताहल सज थाल । निज भग्गा तो नाह रौ, साथ न स्नो टाल ॥५॥९

'हे सखी ! यदि शत्रु भग गए हों तो मोतियों से थाल सजा ला जिससे प्राग्यनाथ की आरती उताकूँ। यदि अपने ही लोग भाग चले तो पतिदेव का साथ मत बिछुड़ने दे अर्थात् सती होने दे।'

रिणस्थली के सजीव चित्र भी इन मुक्तकों में मिलते हैं:— श्राधा श्राधा ऊचरे, राउत तथ हरील । पग खड़ें हलबल पड़ें, बोलैं गलबल बोल ।।२५७॥ र

'उस सेनानी के प्रवल प्रहारों के कारण शत्रु सेना के अप्र भाग के सुभट चिल्ला रहे हैं' 'दूर रहो, दूर रहो' और वहाँ अपणित घायल प्रलाप कर रहे हैं।'

'प्रस्तुत सतसई श्रध्री है, तो भी जितने दोहे प्राप्त हैं उनमें बीर रस कूट-कूट कर भरा हुआ है। डिंगलभाषा का विशिष्ट श्रलंकार 'वैण सगाई' इसके दोहों में अधिकांशतः मिलता है। वीर रस में सतसई के निर्माण का श्रेय सर्वप्रथम सूर्यमल्ल को ही मिलता है।

दोहा नं० ४, वीर सतसई, सूर्यमल्ल, सम्पादक कन्हैयालाल सहल श्रीर पतराम गौड़ ।

२. 'बीरसतसई' (वि० सं० २००५) ।

^{₹. &}quot;

(१०) बीर सतसइ

वियोगी हिर की सतसई 'तुलसी सतसई' की भांति सात सगों से पूर्ण हुई है। किन्तु सर्ग का नामकरण 'शतक' रूप में हुआ है। प्रत्येक शतक में सौ दोहे हैं, जिनमें वीररस का प्राधान्य है। भारत के वीर पुरुषों एवं स्त्रियों के वीर चरित्र से लेकर अन्यान्य ऐतिहासिक घटनाओं का सुन्दर वर्णन प्रस्तुत सतसई में मिलता है। आरम्भ में मंगलाचरण के दोहे हैं और अन्त में किन ने सतसई की रचना का समय एवं उसके रचना-स्थान का संकेत दिया है।

जयतु कंस-करि-केहरी ! मधु-रिपु ! केशी-काल । कालिय-मद-मर्दन ! हरे ! केशव ! कृष्ण ! कृपाल ! ।। १।।

× × × × चैत-सुदी-सुभ-पंचमी, वेद सिद्धि निधि इन्दु । करी समापत सतसई, हरी सुमिरि गोविन्दु ।। १००॥

- वीरसतसई वियोगीहरि ।

सतसई का यह संज्ञिप्त विवेचन हमें इस निष्कर्ष पर पहुँचा देता है कि उसकी रचना मुख्यतः दो रूपों में हुई। एक तो संस्कृत की पुरानी पद्धति पर श्रीर दूसरी स्वतन्त्र रूप में। छुन्द की दृष्टि से तो दोनों पद्धतियों में समानता मिलती है, किन्तु रस की दृष्टि से कुछ सतसहयों में शृंगार-रस प्रधान है तो कुछ में भितत नीति एवं उपदेश की भावना का प्राधान्य है, श्रीर कुछ वीर रस प्रधान सतसहयां है। 'श्रायां' श्रीर 'गाया' में शृंगार रस प्रधान है। श्रस्तु वे शृंगारिक सप्तशती कही जा सकती हैं। किन्तु हिन्दी किवयों ने सतसईकी रचना नीति श्रीर उपदेशात्मक भावों को लेकर भी की जिन्हें हम 'स्कित सतसई' कह सकते हैं। इस प्रकार सतसई दो रूपों में प्राप्त हैं। एक तो रस प्रधान सतसहयों के रूप में दूसरी स्वित-सतसहयों के रूप में।

रस-प्रधान सतसङ्यों में श्रिधिकतर शृंगार रस की प्रधानता होती है जिसकी परम्परा 'गाथा' श्रौर 'श्रायां' सप्तशती से चली। इसी परम्परा पर हिन्दी में बिहारीलाल ने 'बिहारी सतस्हैं' की रचना कर श्रानेक श्रागे वाले किवाों के लिये प्रेरणा का बीजारोपण किया। फलतः मतिराम, रसिनिध, विक्रम, रामसहाय की सतसह्यां लिखी गईं। छन्द की दृष्टि से सभी ने दोहें छन्द की ही श्रपनाया, जो कि संस्कृत की श्रायां श्रौर प्राकृतिक गाथा छन्दों के समान ही दो ही पंक्तियों में श्रात्मपर्यवसित होता है।

स्कित-सतसइयाँ ऐसे दोहों का संग्रह है जिनमें रस पर किन की दृष्टि उतनी नहीं रहती जितनी उिकतकौशल पर । स्कित शब्द में ही यह भाव छिपा है—'स्—उक्ति=स्कि'। आश्राय यह कि नाग्नैचिज्य स्कि में अधिक होता है, किन्तु यह क्लिष्टता से दूर ही रहता है। किसी धार्मिक नैतिक अथवा उपदेशात्मक भावना से प्रेरित होकर जब किन कोई मर्मस्पिशिणी बात बड़े प्रभावात्मक ढंग से कहता है तब उस उक्ति को हम स्कि का पर्याय देते हैं। अस्तु, इसमें उक्तिकौशल एवं रचना-चातुर्य किन की एकमात्र निशेषता बन जाती है, जिसके द्वारा वह अपनी उक्ति में एक बांकापन एक वक्रता ला पाता है। जब ये ही हृदयस्पर्शी उक्तियाँ सतसई रूप में संग्रहीत कर दी जाती हैं तब उन्हें क्वित-सतसई कहा जाता है। उदाहरणार्थ—तुलसी सतसई ग्रीर वृत्द सतसई ऐसी ही श्रेणी में आती हैं।

एक पग श्रीर श्रागे बढ़ने पर वीर रस की सतसइयाँ मिलती हैं जिनमें श्रपनी भिन्न मौलिकता है। यों तो इनमें सूक्तियाँ भी हैं किन्तु इनकी गणना भी इम रस-प्रधान सतसइयों में ही करते हैं। जैसा कि इनके नाम से ही प्रकट है ये वीररसात्मक भावनाश्रों से श्रापूर्ण हैं। श्रस्तु, ये रस-प्रधान श्रेगी में रखी जाती हैं।

(ख) शतक

हिन्दी में 'शतक' रूप में भी मुक्तक के संग्रह उपलब्ध होते हैं। 'रीति-काल' में लद्दमण का 'खुमान शतक', चन्द्रशेखर का 'बृन्दावन शतक', श्रीभट का 'युगलशतक' श्रीर मुवारक के 'तिलशतक' श्रीर 'श्रल शतक' मिलते हैं। 'श्राधुनिक युग' में श्राकर रजाकर का 'उद्धव शतक' मिलता है।

सतसई श्रीर शतक के श्रितिरिक्त हिन्दी में हजारा, पचासा, बत्तीसी श्रीर पचीसी रूप में भी मुक्तक संग्रहीत मिलते हैं। 'रीतिकाल में रसिनिध का 'रतनहजारा' भूषण का 'भूषणहजारा' कालिदास त्रिवेदी का 'कालिदास हजारा' मिलते हैं। यहां तक नहीं, पद्माकर भट्ट का 'प्रबोध पचासा' श्रम्बिकादत्त व्यास का 'पावस पचासा' तथा मंडन का 'नैन पचासा' श्रादि संग्रह मिलते हैं। महाराज विश्वनाथ सिंह की 'वसंत चौतीसी' श्रीर नागरीदास की 'पावस पचीसी' भी प्रसिद्ध संग्रह हैं। देव ने भी 'तत्त्वदर्शन', 'जगदर्शन' श्रीर 'श्रात्मदर्शन' पचीसियौं लिखीं। खुमान ने 'हनुमान श्रीर नृसिद्ध पचीसी' की रचना की।

(ग) अवली

अवली के नाम में मुक्तकों के संग्रह हैं तुलसीकृत 'दोहावली', रहीम की

'रत्नावली', नागरीदास की 'रिषक रत्नावली' श्रीर श्राधिनक युग में दुलारेलाल भागव ने 'दुलारे दोहावली' नामक संग्रह प्रस्तुत किया।

(२) संघात'

'कोष' की ही मांति संघात भी मुक्तकों का संग्रह कहा गया है किन्तु कोष में जहां विषय का बंघन नहीं रहता वहां संघात में विषय का बंघन श्रावश्यक है। यहां एक स्पष्ट विषय लेकर मुक्तक संग्रहीत किये जाते हैं। अर्थात् प्रकरण एवं प्रयोजन से पूर्ण संग्रह संघात कहलाता है। हिन्दी में तुलसी कृत 'बरवे किवतावली' और 'वैराग्य संदीपिनी' को मुक्तकों का ऐसा ही संग्रह कह सकते हैं जिसमें रामचरित संबंधी मुक्तकों का संग्रह कमबद्ध रूप में किया है। 'उद्धवशतक' को भी हम संघात रूप में ही मुक्तकों का संग्रह कहते हैं। इसमें भागवत के अमरगीत के प्रसंग को लेकर रत्नाकर ने कलात्मक मुक्तकों का संग्रह किया है। इसमें ११६ घनाचिरयों का संकलन है।

तुलसी का 'रामाज्ञा प्रश्न' भी इसी प्रकार के संग्रह के अन्तर्गत आता है। किन्तु इसमें मुक्तकों के संग्रह की शैली अनोखी है। इसमें रामचिरत संबंधी ऐसे मुक्तकों का संग्रह है जो शकुन-सूचक हैं। सात मुक्तकों के 'सप्तक' की शैली में इसकी रचना हुई है।

(३) संहिता

संस्कृत में 'संहिता' के रूप में भी संग्रह मिलता है जिसमें कई पद एक में मिले होते हैं। किन्तु 'संहिता' का संबंध वैदिक साहित्य से है अस्तु इसका संबंध हमारे मुक्तक से नहीं।

(४) साखी

एक नवीन प्रकार का संग्रह संत किवयों का भी हमें मिलता है जिसे 'साखी' कहते हैं। कबीर ने अपने साखी नामक संग्रह में साधना की दृष्टि से साधना के एक-एक अंग को लेकर 'गुरु, विरह, सुमिरन, ज्ञान, वैराग्य, परिचय, चेतावनी', आदि को लेकर दोहों का संग्रह किया है। साखी का अर्थ साची, से लिया जाता है। कबीर ने अपने पूर्ववर्ती साधकों की बातों को ही अपने अनुभव पर पुनः जनता के समद्य अपनी किवता के रूप में रखा। अतः पुराने सिद्धों एवं नायों की बातों पर उन्होंने जो दोहों में साद्धी दी,

१. काव्यादंश दरही, झ० १, पृ० ६ ।

उसी को एक स्थान पर संप्रहीत कर उसे साखी का नाम दिया गया। ज्ञान-विपयक दोहों को ही विशेष रूप में यहाँ स्थान मिला है।

उक्ति वैचित्र्य की दृष्टि से मुक्तकों का विभाजन

मुक्तकों का ऐसा वर्ग भी भिलता है जिसमें रस की कोई स्थान नहीं केवल कथन का चमत्कार ही प्रमुख रूप से उपलब्ध होता है। ऐसे मुक्तक छः प्रकार से उपलब्ध होते हैं किन्तु इनमें तीन काव्यरूप एक ही समान हैं। ये मुख्यतः आठ प्रकार के रूप हैं—१. सन्धा-भाषा, २. उलटवासियां, ३. दृष्टकूट, ४. सूक्ति, ५. समस्यापूर्ति, ६. मुकरियां, ७. भूलना, ८. ककहरा। इनमें संधा-भाषा, उलटवासियां और दृष्टकूट वस्तुतः आपस में साम्य रखते हैं।

संधा-भाषा

वस्तुतः 'संघा-भाषा' िखों के काव्य का श्रपना एक नया रूप है जो मुक्तक के इसी भेद में रखा जा सकता है। संघाभाषा शब्द को लेकर विद्वानों में बहुत मतभेद है। म. म. हरप्रसाद शास्त्री ने इसे संन्ध्याभाषा के श्रर्थ में लेकर ऐसी भाषा माना है जो श्रंधकार श्रीर प्रकाश के बीच श्राने वाले सन्ध्या काल के सहश कुछ-कुछ श्रस्पष्ट होती है। ऐसी भाषा को ज्ञान के दीपक से ही समक्ता जा सकता है, ऐसा उनका मत है।

दूसरा मत इसे सन्धि देश की भाषा कहकर बिहार और बंगाल की उस मिलती हुई सीमा की भाषा बताता है जहाँ बंगाल की पश्चिमी और बिहार की पूर्वी सीमा मिलती है। किन्तु इस मत को आचायों ने बिलकुल ही निराधार माना है क्योंकि बिहार और बंगाल के बिभाग सदा से इसी भांति चले आयो हैं। '

महामहोपाध्याय पं० विधुशेखर महाचार्य ने इसको सन्धा भाषा कहकर ऐसी ग्राभिपाययुक्त भाषा से उसका सम्बन्ध जोड़ा है जो सहजयानियों श्रीर नायपंथियों के गूढ़ सिद्धान्तों को श्राभिव्यंजित करने की चमता रखती है। इन्होंने सन्धा शब्द की व्युत्पत्ति 'सन्धाय' शब्द से मानी है जिसका श्रर्थ है श्राभियेत। इसीका श्रपभंश रूप सन्धा हो गया, ऐसा इनका मत है।

डा॰ रामकुमार वर्मा ने इसे अपभ्रंश भाषा के सन्ध्याकाल या समाप्त होनेवाले काल की भाषा कहकर अभिहित किया है । किन्तु आचार्य हजारी

हिन्दी साहित्य की भूमिका, ऋाचार्य ह० प्र० द्विवेदी, प्र० ३४ ।

२. हिन्दी साहित्य का त्रालोचनात्मक इति० पृ०६२. डा० रामकुमार वर्मा ।

प्रसाद द्विवेदी ने इसे उलटवाँसी के अर्थ में ही लिया है और इस सन्धा-भाषा तथा उलटवांसी और इष्टक्ट में अभिन्नता भी मानी है। इस प्रकार इनके मतानुसार चंद के दृष्टक्ट कबीर की उलटवांसी या विपर्यय और सूर के दृष्ट-क्टों में कोई अन्तर नहीं।

वास्तव में देखा जाय तो संधाभाषा के अंतर्गत ऐसी ही मुक्तक कविता श्राती हैं जिनमें विरोधामास मूलक उलटी बातों की नियोजना मिलती है। सहजयानियों को ऐसी उलटी बातें लिखने की आवश्यकता अपने साधनापंय के कारण हुई, जिसमें वे संसार की समस्त किया श्रों को उलटे ढंग से होता हुआ बताते थे। क्योंकि उनके विश्वास में केवल हटयोग की क्रियाएँ सीधी होती थीं । श्रस्तु, संवाभाषा में हम ऐसी ही उक्तियों को पाते हैं जिनमें प्राकृ-तिक बातों से बिलकुल विपरीत बातें कहकर अपने साधना-पंथ को सिद्धों ने समभाने का प्रयत्न किया है। संसार में अर्थ, धर्म, काम, मोच्च यह क्रम सीधा मान्य है किन्तु छिद्धों ने अपनी सत्धा-भाषा के मुक्तकों में मोच्च, काम, धर्म श्रीर श्रर्थं की बातें लिखकर उसे सीधा पंथ कहकर श्रिभिहत किया। उसीप्रकार सांसारिक क्रम ब्रह्मचर्थ, गाईस्थ्य, बानप्रस्थ श्रीर संन्यास के स्थान पर उन्होंने संन्यास, बानप्रस्थ, गाईस्थ्य श्रीर ब्रह्मचर्य को सीघा ढंग बताया । सिद्धों ने श्रपने सिदान्तों के अनुरूप संघा-भाषा में ऐसे मुक्तक पदों की नियोजना की जिसमें श्राश्चर्यजनक बातों का समावेश मिलता है श्रीर श्रागे चलकर चंद, कबीर, श्रीर सूर में ऐसी ही उनितयों से भरे पद 'हष्टकूट' श्रीर उलटवाँ सियों के रूप में दिखाई पड़े । श्रीरादुल सांकत्यायन ने कबीर श्रादि संत कवियों की उलट-वांसियों पर सिद्धों का ही प्रभाव बताया हैं। सिद्धों की संधा-भाषा का रूप देश-दर्णपाद की रचना में इस प्रकार का है:--

टालत मोर घन नाहि पड़वेषी । [टलत मोह घर नाहि पड़ोसी]
हाड़ीति भात नाहिं नित त्रावेशी । [हाड़ी में भात नहिं नित त्रावेशी]
बेंग संसार बड़िहल जाय । [बिना त्रंग संसार बढ़ा जाय]
दुहिंल दुधु कि बेण्टे षामाय । [दुहा दूध कि बाँट समाय]
वलद बिश्राएल गविया बांके । [बेल बियाया गैया बाँक]
निते निते धियाला सिंहे धम जूक्या । [नित नित स्थार सिंह सों जूके]
देंग्दर्गपाएर गति बिरला बूक्या । [दिन्हण्पाद का गीत बिरला बूका]
—हिन्दी सा॰ की भूमिका, ह० प्र० द्वि०, प्र. ३४।

र. हिन्दी साहत्य की भूभिका, आ. इजारी प्रसाद दिवेदी, पृ० ३५।

इसी प्रकार सिद्ध किवयों में गोरचपा, डोमिया, श्रादि किवयों ने उलट-वॉसियों के रूप में ही संघाभाषा का रूप खड़ा किया। इस काव्यरूप द्वारा इन्होंने हठयोग की बातों को स्पष्ट करने की चेष्टा की। इनके विरोधामास में उक्ति का वैचित्र्य ही मिलता है। सिद्धों की इस संघाभाषा का प्रभाव नाथपंथियों पर पड़ा जिससे होता हुश्रा संत किवयों में स्पष्ट रूप से उलटवां-सियों में चला श्राया। कबीर की उलटवांसियों में तथा सिद्धों की सन्धाभाषा में कहीं-कहीं बहुत साम्य मिलता है। यहाँ भी यौगिक कियाश्रोंके श्रनुरूप ही पदावला का प्रयोग मिलता है। श्रतः इन योग सम्बन्धी बातों को जानना, इन उलटवांसियों को समभने के लिये श्रत्यन्त श्रावश्यक है।। परन्तु वह चाहे संधाभाषा हो चाहे उलटवाँसी पर रसानुभूति किसी में भी नहीं होती। केवल कौत्हल श्रीर श्राश्चर्य की प्रवृत्ति ही सजग हो पाती है। कबीर की उलटवाँसियाँ प्रसिद्ध हो गई हैं:—

एक अचंभा देखा रे भाई, ठाढ़ा छिंह चरावे गाई।
पहले पूत पीछे भई माई, चेला के गुर लागे पाई।
जल की मछली तरवर न्याई, पकि बिलाई मुरगे खाई।
बैलिह डारि गूनि घरि आई, कुत्ता कूँ ले गई बिलाई।
तलकरि साषा ऊपरि करि मूल, बहुत भाँति जह लागे फूल।
कहैं कवीर या पद को बूकें, ताकूँ तीन्यू त्रिभुवन सुकें।

क० ग्रंथावली, पृ. ६२।

सूर के सूरसागर में आकर यही उलटवांसी दृष्ट्यूट के रूप को लेती है। साहित्य-लहरी में तो ऐसे मुक्तक भरे पढ़े हैं। विद्यापित में भी ऐसी उक्तियाँ मिलती हैं। किन्तु सूर, विद्यापित दोनों के इस काव्यरूप में कबीर का प्रभाव होते हुए भी भाव-भेद के कारण दोनों में पर्याप्त मेद भी आ गया है। कबीर ने अपनी उलटवांसियों में अपनी हठयोगी साधना के अनुरूप जिस प्रकार के रूपकों का सहारा लिया है उनमें उसी योगिक कियाओं के अनुरूप पदावली एवं भाव हैं। पशुश्रों और जुलाहों संबंधी बातों को भी लेकर कबीर ने उलटवांसियां लिखीं। दोनों ही प्रकार को उलटवांसियों में किन ने अपने निर्पुण मत के आध्यात्मिक सिद्धान्तों का निरूपण किया है। किन्तु सूर, और विद्यापित की भिनत-भावना में कबीर से पर्याप्त भेदं था। अतः भाव में तो अन्तर आ ही गया है साथ ही सूर में गीतात्मकता, उद्देक और भावात्मकता अधिक थी जिससे इनके दृष्ट्यूटों में साहित्यकता भी आ गई है। इन पर अधिक प्रभाव विद्यापित के दृष्ट्यूटों का पड़ा। सूर ने

हृद्य से प्रेरित होकर काव्य के इस रूप को जन्म न दिया प्रत्युत बाह्य प्रेरणा के फलस्वरूप उन्होंने ऐसे मुक्तकों की रचना की। तो भी इस बाहरी प्रभाव को उन्होंने इस प्रकार ब्रात्मसात् करके दिखा दिया कि वे उनके ब्रपने से ही दिखाई पड़ते हैं। सूर के पांडित्य-प्रदर्शन की प्रवृत्ति यहीं ब्राकर दिखाई पड़ती है।

विद्यापित के क्ट-विषयक मुक्तक कबीर श्रादि पिछले किवयों की तुलना में सुन्दर बने हैं—

हरि सम श्रानन हरि सम लोचन,

हरि तहाँ हरि बर श्रागी।

हरिहि चाहि हरि हरि न सोहाबए

हरि हरि कए उठि जागी।

माधव हरि रहु जलधर छाई

हरि नयनी धनि हरि घरिनि जनि।

हरि हेर इत दिन जाई

हरि मेल मार हार मेल हरि सम

- पदावली पृ० ३२२ ।

सूर ने विद्यापित की भाँति 'सारंग' शब्द को लेकर दृष्टकूट के मुक्तक लिखे हैं—

> सारँग सारँग घरिहेँ मिलावहु । सारँग बिनय करित, सारँग सौं, सारँग दुख बिसरावहु । सारँग-समय दहत स्रति सारँग, सारँग तिनिह दिखावहु । —सूरसागर, दशमस्कंघ, ॥ २०६७ ॥ २७१५ ॥ ना० प्र० सभा, प्रथम संस्करण ।

सुक्ति

स्कित शब्द 'सु' श्रीर 'उक्ति' के योग से बना है श्रतः श्रर्थ भी स्पष्ट यही है कोई सुन्दर उक्ति । संस्कृत में सुभाषित शब्द का भी प्रयोग इसी श्रर्थ में होबा है श्रीर समस्त सुभाषित एवं नीति श्रीर उपदेशात्मक श्लोक इसी स्कित के श्रन्तर्गत श्राते हैं । ठीक इसी प्रकार श्रपश्रंश में नीति श्रीर उपदेशात्मक दोहों की प्रचुरता मिलती है । श्रपश्रंश में स्कितयाँ श्रिधकतर धर्म के सिद्धान्तों को लेकर धर्म-विषयक उपदेशमय सुक्तियां हैं। हेमचन्द्र सूरि के प्राकृत व्याकरण में ऐसी अनेक उपदेश श्रीर नीति विषयक सुक्तियां मिलती हैं—

> सायक उप्परि तसु घरइ, तिल घरलाइ रयसाइँ। सामि सुभिन्नु वि परिह्रह्, सम्मासेह खलाइँ।३३४। गुस्महिन संपइ कित्ति, पर, फल लिहिशा मंजंति। केसरिन लहह बोड्डिय्रबि, गय लक्खेहि घेष्पंति।३३५।

—हि॰ काव्यधारा, पृ॰ ३८२

हिन्दी में सीधे अपभ्रंश की परम्परा पर ही कबीर के उपदेशात्मक दोहें मिलते हैं। किन्तु बिहारी की स्कितयों में वचन-वकता अधिक मिलती है अतः यहाँ स्कितयों का रूप तिनक चमत्कारिक और अन्ठा अधिक होगया है।

> कनकु कनक तें सौगुनी, मादकता ऋघिकाइ। उहिँ खाऐँ बौराइ, इहिँ, पाऐँ हीँ बौराइ।।१६२॥
> —वि० रत्नाकर, पृ० ८२।

समस्यापूर्ति

समस्यापूर्ति भी मुक्तकों का एक प्रकार है जिसमें उक्तिवैचिन्य के होते हुए कुछ सरलता का पुट भी मिलता है। इसमें किन को एक पंक्ति दे दी जाती है उसके पश्चात् उसी पंक्ति के श्राधार पर किन संपूर्ण छन्द को बनाता है। इसका प्रारंभ सर्वप्रथम भारतेन्द्र के किन-समाज के भीतर हुश्चा जिसमें पं० श्राम्बिकादत्त न्यास, प्रतापनारायण मिश्र, रामकृष्ण वर्मा श्रादि किनयों ने प्रसिद्धसमस्यापूर्तियाँ लिखी हैं। 'समस्यापूर्ति प्रकाश' में इनकी ऐसी किनताश्चों का संग्रह भी हुश्चा है। प्रतापनारायण मिश्र की निम्नलिखित पूर्ति समस्यापूर्ति का सुन्दर उदाहरण है—इसमें निषय है 'पपीहा जब पृछिहें पीन कहाँ'—

बिन बैठी है मान की मूरित सी, मुख खोलत बोले न नाहीं न हाँ।
तुमही मनुहारि के हारि परे, सिलयान की कौन चलाई तहाँ।
बरवा है 'प्रतापजु', धीर धरी, श्रवले मन की समभायो जहाँ।
यह ब्यारि तबै वदलैंगी किल्लू पिंहा जब पूछिईं पीव कहाँ।

—हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ७०१, रा० च० शुक्ल । समस्यापूर्तियां मुख्यतः सवैया छन्द में ही रची गई हैं।

मुकरियाँ

इस काव्यरूप का प्रयोग खुसरों ने अधिकांश रूप में किया। इसकी

विशेषता यह है कि इसमें एक प्रश्न और उत्तर साथ ही साथ होता है। यह प्रश्न 'ए सिख साजन' के रूप में होता है श्रीर उसका उत्तर अन्त में मुकर दिया जाता है। अर्थात् उस उत्तर का निषेष कर दिया जाता है। इसी मुकरने के आधार पर इसे मुकरी कहते हैं। उदाहर गार्थ—

मेरा मोसे सिंगार करावत । श्रागे बैठ के मान बढ़ावत । वासे चिक्कन ना कोउ दीसा । ऐ सखि साजन ! ना सखि सीसा ।

—हि॰ सा॰ का आलो॰ इति॰, रा॰ कु॰ वर्मा, पृ॰ १८७। 'सूलने' श्रौर 'ककहरे' सतों के श्रपने भिन्न कान्यरूप हैं जिनकी चर्चा मुक्तक के विकास में संतों के मुक्तकों के प्रकरण में हो चुकीं हैं। इनको भी हम इसी उक्तिवैचित्र्य की दृष्टि से विभाजित कर सकते हैं।
(२) मुक्तक का भावगत विभाजन

मुक्तक का दूसरा विभाजन भावगत विभाजन हो सकता है। किस भाव की प्रेरणा से कवि ने प्रेरित होकर मुक्तक की रचना की, यह रूप के अध्ययन में आवश्यक हो जाता है। कारण यह कि बाह्य अभिन्यंजना आन्तरिक प्रेरणा के अनुरूप ही रूप धारण करती हैं। अस्तु, भाव की दृष्टि से यदि हम मुक्तक का विभाजन करें तो हम उसे एक तो लौकिक और दूसरे पारलौकिक उन दो बड़े भागों में विभाजित कर सकते हैं।

(१) लौकिक मुक्तक

लौकिक भावना इस लोक के समस्त क्रियाकलापों को लेकर चलती है। अतः उसके भीतर मानव की अन्यान्य भावनाएं स्थान पा लेती हैं। उसकी शृंगारिक, वीर-रसमयी, नीति और उपदेशात्मक प्रवृत्तियां लौकिक मुक्तकों में अभिग्यकत होने लगती हैं। यह लौकिक भावना कभी हमें संसार के स्विष्म स्वरूप को दिखा कर उसमें प्रवृत्त होने के लिए प्रेरित करती हैं तो कभी जीवन के शाश्वत सत्य की और संकेत कर हमें सचेत होने के लिये बाध्य करती हैं; कभी वह श्रादर्शजीवन की श्रोर ले चलती हैं, जहाँ जाकर मनुष्य अपनी अनुभवगम्य बातों को नीति और उपदेशात्मक वाक्यों में रखने की चेष्टा करने लगता है। इन्हीं भावों के प्रभाव से किय भी प्रेरित होने लगता है। जिस किव का जिस प्रवृत्ति विशेष की श्रोर त्राकर्षण श्रिष्ठिक हो जाता है। जिस किव का जिस प्रवृत्ति विशेष की श्रोर त्राकर्षण श्रिष्ठक हो जाता है। इन्हीं भावां भें हमें श्रवगाहन कराने के लिये

शृङ्कार प्रधान मुक्तकों की रचना करते हैं, तो कुछ वीर भावों से प्रेरित होकर ऐसे मुक्तकों की रचना करते हैं जिनसे हममें उत्साह भर जाता है। कुछ कवि अपने अनुभव के आधार पर व्यवहार की बातों को बताने लगते हैं।

इस प्रकार लौकिक भावों से पूर्ण मुक्तक तीन प्रमुख धाराश्रों में बँट जाते हैं श्रीर हमें श्रङ्कार-प्रधान, वीररस-प्रधान, व्यवहार-प्रधान मुक्तक भिन्न-भिन्न रूप से विकसित होते हुए दिखाई पड़ने लगते हैं।

(क) शृंगार-प्रधान ः

हिन्दी के शृङ्गार-प्रधान मुक्तक रचियताश्चों को बहुत कुछ प्रेरणा संस्कृत के किवयों से मिली। संस्कृत में ऐसे मुक्तकों की रचना का बाहुल्य रहा है। किवयों में भतृ हिरि श्चीर श्चमरक विशेषरूप से शृङ्गार-प्रधान मुक्तकों के लिये प्रसिद्ध हो गए हैं। इन्होंने श्चपने शृङ्गारशतकों में शृंगाररस की जितनी भी श्चबस्थाएं संभाष्य हैं, उन सभी का चित्रण किया है। मर्तृहरि ने जहाँ स्त्री श्चीर प्रेम की सर्वसाधारण विशेषताश्चों को प्रमुखता दी वहाँ श्चमरक ने प्रेमी श्चीर प्रिय से संबंव रखने वाली उन सभी श्चबस्थाश्चों का चित्रण किया है, जिनकी गण्ना नायिकामेद के श्चन्तर्गत होती है। शृङ्गार रस के लिये इन्होंने शादू लिविकीड़ित छन्द को प्रमुखता दी। मर्तृहरि ने भी इसी छन्द को प्रमुखता देते हुए शिखरिणी, श्चनुष्ट्य, वसंतिलका श्चौर खग्धरा का भी प्रयोग किया है। वस्तुतः संस्कृत में शृङ्गार मुक्तकों की रचना इन्हों छन्दों में श्चिषकतर हुई।

हिन्दों में ऐसे मुक्तकों की रचना फुटकल रूप में श्रारम्भ से ही होती चली आ रही है। किन्तु संस्कृत के ढंग पर श्रंगार-प्रधान मुक्तकों का सचा स्वरूप हमें रीतिकाल में ही आकर मिलता है। रीतिकालीन कियों का मुख्य प्रेरणा-स्रोत संस्कृत दिखाई पढ़ता है। भर्तृहरि श्रीर श्रमक्क से तो इन कियों ने प्रेरणा ली ही साथ हो प्राकृत की 'गाया सप्तशती' श्रीर श्रपभंश के मुक्तकों से भी वे प्रभावित हुए। श्रपभंश का संपूर्ण दोहा-साहित्य श्रंगार-प्रधान मुक्तकों का ही विशेषरूप से संग्रह कहा जा सकता है। हेमचन्द्र ने जो उदाहरण श्रपने व्याकरण में दिये हैं वह मुख्यरूप से ऐसे ही श्रंगारिक मुक्तक हैं। हिन्दी के ये श्रंगारिक मुक्तक दो रूप में उपलब्ध होते हैं—कुछ तो उद्भट या फुटकल रूपमें श्रीर कुछ संकलित रूप में।

श्रुंगार-प्रधान मुक्तकों के प्रमुख रचयिता विहारी लाल कहे जा सकते हैं। इनको सतसई में 'श्रार्या श्रौर गाथा सप्तश्ती' तथा श्रमस्क के 'शतक' का स्पष्ट प्रभाव लिख्त होता है। पद्मसिंह शर्मा ने विहारी पर पड़े हुए इस प्रभाव की विस्तृत विवेचना की है। एक आध उदाहरण को लेकर हम देख सकते हैं किस कौशल के साथ बिहारी ने भावों को ग्रहण कर उनकी हिन्दी में ढाला है।

> श्रजों न श्राप सहज रंग, बिरह दूबरे गात। श्रबहीं कहा चलाइयित, ललन चलन की बात ॥२०३॥ —बिहारी रत्नाकर।

इसका मूल रूप 'गाथा सप्तशाती में इस प्रकार है:—
श्रव्यो दुक्करश्रारश्र पुर्णो वि तन्तिं करेसि गमणस्य ।
श्रव्य वि र्ण होन्ति सरला वेणीय तरंगिणो चिउरा ॥७३॥
—श्रवक ३

छ्वे छिगुनी पहुँची गिलत, श्रित दीनता दिखाइ। बिल बावन को व्योंत सुनि, को, बिल, तुम्हें पत्याइ।। १५६।। ---बि० रला०।

श्रार्या में इसका रूप इस प्रकार है:—
निहिताई लोचनायास्त्वं तस्या हरिं हुद्यपर्य्यन्तम्।
न सुभग समुचितमी हश मंगुलिदाने भुजं गिलिस ।। ३४०।।
— श्रार्यास सशती, पृ. १८२।

जहाँ श्रमस्क शतक में यह श्लोक है:—
तप्ते महाविरहविह्निशावावलीभिरापाग्डुरस्तनतटे हृद्ये प्रियायाः।
मन्मार्गवीच्यानिवेशितदीनहष्टेर्न्नं यमच्छमिति वाष्पकणाः पतन्ति ॥८०॥
—श्रमस्क शतक, पृ. ६१।

बहाँ बिहारी ने केवल एक दोहे में समस्त भाव को भर दिया है :--पलनु प्रगटि, बरनीनु बदि, निहं कपोल ठहरात । श्रॅंसुवापरि छुतिया, छिनकु, छनछनाइ, छिपि जात ॥६५९॥

--बि० रता०।

बिहारीलाल के पश्चात् 'रीतिकाल' में मितराम, मंडन, देव, घनानन्द, आलम आदि अनेक कवि हुए जिन्होंने शृङ्गार-प्रधान मुक्तकों की रचना की।

श्रंगार-प्रधान मुक्तकों को समुचित रूप से देखा जाय तो उनके मुख्य दो स्पष्ट मेद किये जा सकते हैं। एक तो चित्रात्मक श्रौर दूसरा भावात्मक। ये दो प्रकार के मेद पूर्ववर्ती सभी भाषाश्रों के श्रङ्कारिक मुक्तकों में मिलते हैं। संस्कृत प्राकृत श्रौर श्रपभंश तीनों ही में श्रङ्कारिक मुक्तकों का प्राधान्य रहा

है। त्र्रस्तु, कहीं कवि रूप का चित्रण करता हुत्रा दिखाई पड़ता है तो कहीं वह रसाभिब्यक्ति में संलग्न है।

चित्रात्मक

चित्रात्मक मुक्तकों की विशेषता रूप एवं प्रकृति के चित्रण में है। इस रूप का चित्रण श्रादिम काल से होता चला श्रा रहा है किन्तु श्रगणित भाव-भंगियों को चित्रित करके भी कलाकार सन्तुष्ट न हो सका। सौन्दर्य चिर नवीन, चिर नूतन प्रभाव डालता है, अतः कवि के कल्पना-पट पर जिस रूप में उसका श्रंकन हो जाता है उसी रूप में उसे श्रिमिन्यक्त करने के लिए वह व्यम हो उठता है। यह रूप-चित्रण शृङ्गार-प्रधान मुक्तकों के रचियतास्रों का प्रिय विषय रहा है। नायिका के एक-एक श्रंग के सौन्दर्य को लेकर न जाने कितने चित्र इन कवियों ने अंकित किये। नखशिख-वर्णन इसी रूप-चित्रण के भीतर त्राता है। यह नखशिख-वर्णन की परिपाटी भी बहुत पुरानी है। इस रूप-चित्रण के श्रातिरिक्त प्रकृति के चित्र भी कवियों ने प्रस्तुत किये। चित्रात्मक मुक्तकों के अन्तर्गत यह रूप-चित्रण भी दो प्रकार से हुआ है। कहीं कवियों ने स्वतन्त्र रूप में शुद्ध चित्रण किया है तो कहीं उद्दीपन रूप में । शुद्ध रूप में सौन्दर्य का जहाँ वर्णन है, वहाँ तो केवल चित्र सामने उप-स्थित हो जाता है। किसी भाव की व्यंजना यहाँ नहीं होती। केवल सीन्दर्य का श्राह्लादकारी स्वरूप हमारे समन् खड़ा हो जाता है। किन्तु रूप-चित्रण जहाँ उदीपन रूप में हुन्ना है वहाँ स्नालंबन की सौन्दर्यमयी विविध चेष्टास्रों का वर्णन कर अनुभव का विधान भी किया गया है। अतः ऐसे रूप-चित्रण में जहाँ कोरा रूप-वर्णन हुन्ना वहाँ उसके प्रभाव का चित्रण भी कवियों ने किया।

रीतिकाल के श्रङ्कारिक मुक्तकों में जहाँ रूप-चित्रण मिलता है वहाँ ये दोनों शैलियाँ मिलती हैं। किवयों ने शुद्ध रूप-चित्रण तो किया ही है, किंतु उदीपन रूप में यह चित्रण विशेष रूप में मिलता है। विभाव पद्ध का निरूपण श्रीर श्रनुभव-विधान दोनों ही ऐसे चित्रण के भीतर हृदयग्राही रूप में मिलते हैं। इस प्रकार श्रालम्बन एवं श्राश्रय दोनों ही की चेष्टाश्रों का वर्णन इन चित्रात्मक मुक्तकों के भीतर हमें मिलता है।

बिहारी के शृङ्गार-प्रधान मुक्तकों में चित्रात्मक मुक्तकों के दोनों स्वरूप दिखाए जा सकते हैं। उन्होंने सतसई में शुद्ध रूप-चित्रण कम किया श्रीर उद्दीपन रूप में श्रधिक। शुद्ध रूप-चित्रण में बढ़ा-चढ़ा कर श्रतिशयोक्ति के रूप में कहने की पद्धति सी चली आती है जो बिहारी से भी मिलती है। निम्न दोहों में शुद्ध रूप-चित्रण की शैली मिलती है:—

> सीस-मुकुट, कटि-काछिनी, कर-मुरली, उर-माल । इहिं बानक मो मन बसौ, सदा बिहारी लाल ॥ २०१॥ —-बि० रताकर ।

जरी कोर गोरें बदन, बढ़ी खरी छुबि देखु।
लसित मनौ बिजुरी किए, सारद सिम-परिवेषु॥ ३०४॥
चमचमात चंचल नयन, विच घूंघट पट भीन।
मानहु सुरसरिता बिमल, जल उछुरत जुग मीन॥ ५७६॥
पचरंग रंग वेदी खरी, उठै ऊगि मुख जोति।
पहिरें चीर चिनौटिया, चटक चौगुनी होति॥ ६२६॥
बेंदी माल, तँबोल मुँह, सीस सिलसिले बार।
हग श्राँजे, राजें खरी एई सहज सिंगार॥६७६॥

- बिहारी रत्नाकर |

पद्माकर के जगद्विनोद में रूप-चित्रण कहीं कहीं बहुत ही सुन्दर हुन्ना है। एक स्थान पर नायिका होली खेलने के पश्चात् रंगभरी चुनरी निचो-इती हुई श्रंकित की गई है।

श्राई खेलि होरी घरै नवल किशोरी कहूँ,
बोरी गई रंग में सुगंधनि भकोरे है।
कहै पदमाकर इंकत चिल चौकी चिढ़,
हारन के बारन तें फंद-बंद छोरे है।
धाँघरे की घूमनि सु उरुन दुबीचे दाबि,
श्राँगी हूँ उतारि सुकुमारि मुख मोरे है।
दंतिन श्रधर दाबि दूनरि भई सी चापि,
चौवर-पचौवर के चूनरि निचोरे है॥१४॥

-पद्माकर पंचामृत पृ. ६० ।

उद्दीपन रूप में रूप-चित्रण के मुक्तक बिहारी में अनेक मिलते हैं। इन चित्रों में किंव ने नायिका की चेष्टाओं द्वारा एक ख्रोर चित्र ख्रंकित किया है और दूसरी ख्रोर भावाभिन्यंजना भी की है।

> कंज नयनि मंजनु किए, बैठी ब्यौरति बार। कच-श्रॅंगुरी-बिच दीठि दे, चितवति नंदकुमार ॥७८॥

कर समेटि कच भुज उलटि, खएँ सीस-पद्ध टारि । काको मनु बाँधेन यह, जूरा-बाँधनहारि ॥६८७॥ रही दहेंड़ी दिग घरी, भरी मथनिया बारि। फेरति करि उलटी रई नई बिलौवनिहारि ॥२४५॥ --बिहारी रत्नाकर।

.. शृङ्कार-प्रधान मुक्तकों की रचना आगे चलकर भारतेन्द्र युग में हुई। स्वयं भारतेन्द्र ने 'प्रेम माधुरी' में ऐसे सरस मुक्तकों का संब्रह किया जिनमें शृंगार रस की प्रधानता मिली। तत्पश्चात जगन्ना थदास रत्नाकर ने ऐसे मुक्तकों का संग्रह 'श्टंगारलहरी' में किया । शुद्ध एवं उदीपन दोनों ही रूप में इनके चित्रण मिलते हैं।

> श्रमल श्रनूप रूपपानिप-तरंगनि मैं जगमग ज्योति श्रानि सान सौं बसति है।। कहै रतनाकर उभार भए श्रंग माँहि रंचक सी कंचुकी श्रदेख उकसति है। रसिक-सिरोमनि सजान मनमोहन की लाख-ग्रमिलाष-भौरैं-भीर हलसित है। श्रमिनव जीवन-प्रभाकर-प्रभा सौं बाल श्रदन उदें की कंज कली सी लसति है ॥१६॥ -- रत्नाकर पृ. ३२२, ना. प्र. सभा सं १६१६ |

रूप-चित्रण द्वारा भावाभिन्यंजना भी सुन्दर है। भरि जीवन गागरी में इठलाइ के नागरी चेटक पारि गई। रतनाकर स्त्राहट पाई कछू, मुरि घूँघटि टारि निहारि गई। करि वार कटाच्छ कटारिनि सौं, मुसकानि मरीचि पसारि गई। भए घाय हिये में ऋघाय घने, तिनपै पुनि चाँदनी मारि गई ॥१०१॥

इन लेखकों के अतिरिक्त गयाप्रसाद शुक्ल सनेही और दुलारेलाल भागव के श्रंगारिक मुक्तक भी उल्लेखनीय हैं। भागवजी ने अधिकांश रूप में हाव-भाव एवं चेष्टात्रों द्वारा रूप-चित्रण किया है।

नई सिकारिन-नारि. चितवन बंसी फेंकि के. चट घुंघट-पट डारि, चंचल चित-भख लै चली ।।२४॥ --- दुलारे दोहावली l जिस प्रकार रूप का चित्रण शृङ्कारिक मुक्तकों में दो प्रकार से हुन्ना उसी मांति प्रकृति के चित्र काव्य में प्रायः दो प्रकार से श्रंकित हुए । एक में प्रकृति शुद्ध त्रालंबन रूप में प्रस्तुत हुई स्त्रीर दूसरे में उसका उद्दीपन रूप में चित्रण हुन्ना । मुक्तकों में प्रकृति के चित्रण की एक विशिष्ट परिपाटी सी रही है । यह बरिपाटी सिद्धादी है त्रीर वह प्रकृति को उद्दीपन के रूप में प्रस्तुत करने की ही है । शृङ्कारिक मुक्तकों के अन्तर्गत प्रकृति के यही उद्दीपन के रूप में श्रंकित चित्र स्त्राते हैं । रीतिकालीन कवियों के मुक्तकों का एक सर्वप्रिय विषय यह प्रकृति-चित्रण भी रहा है । बारहमासे श्रोर षट्शृतु वर्णन की प्रणाली में प्रकृति का चित्रण मानवीय भावों के स्त्राधार पर ही हुन्ना । प्रकृति के माध्यम से इन कवियों ने दुख-सुखमय भावों की व्यंजना को ही स्रपना प्रमुख ध्येय बना लिया था । इस प्रकार कभी तो प्रकृति विरह को उद्दीस करती हुई दिखाई पड़ती है तो कभी उसमें उल्लास की मावना व्यास दिखाई देती है ।

वर्षाश्चतु में विरिह्या स्त्रियों की वेदना श्रत्यन्त तींत्र हो जाती है। किन प्रकृति का चित्रण करता हुआ भावाभिन्यंजना भी करता गया है।

सननात श्रॅंध्यारी छटा छननात घटा घन की श्रारी घेरती सी। भननात भिली सुरसौर महा वरही फिरै मेघन टेरती सी। किव टाकुर वे पिय दूर बर्से तन मैन मरोर मरोरती सी। यह पीर न पावति श्रावति है फिर पापिनी पावस फेरती सी॥

- ठाकुर शतक, छंद ५०।

श्रीर भारतेन्दु के निम्न वर्णन में भी प्रकृति चित्रण भावात्मक हो उठा है।

क् के लगीं कोइ कें कदंबन पे बैठि फेरि
धोए घोए पात हिलि-हिलि सिरसे लगे।
बोले लगे दादुर मयूर लगे नाचें फेरि
देखि के सँजोगी जिन हिय हरसे लगे।
हरी भई भूमि सीरी पवन चलन लागी
लखि 'हरिचंद' फेरि प्रान तरसे लगे।
फेरि फूमि-फूमि बरषा की रितु ब्राई फेरि
बादर निगोरे मुकि मुकि बरसे लगे॥ २॥
— प्रेम माधुरी भा० गं० पृ० १४५।
हसी प्रकार रत्नाकर के 'रत्नाष्टक' में छहों ब्रानुश्चों पर लिखे गए

श्रष्टकों में प्रकृति के चित्र मानवीय भावों के साथ उपस्थित किये गए हैं। रीतिकाल में ठाकुर, देव, बोघा, बलभद्रसिंह, प्रियदास, देवीसिंह, त्रादि कवियों के प्रकृति चित्र बहुत ही भावात्मक हो गए हैं। इन चित्रों में शृङ्कार रस के स्थायी भाव रित की ही भावना प्रमुख है। अत्रत्व ये चित्र शृङ्कार प्रधान मुक्तकों के भीतर परिगणित होते हैं। भावात्मक

भावात्मक मुक्तकों के अन्तर्गत उन मुक्तकों को स्थान दिया जाता है जिनमें रस व्यंजना पर किवयों का ध्यान रहता है । अर्थात् हृदय की नाना वृत्तियों के उद्घाटन द्वारा शृङ्काररस का पूर्ण परिपाक इन मुक्तकों की विशेषता होती है । विभाव, अनुभाव और संचारियों के सम्यक् नियोजन द्वारा रस की निष्पत्ति कर पाठक में भी अनुकूल रस की सृष्टि करना किव का ध्येय होता है । अतएव ऐसे भावात्मक मुक्तकों में किव को रस परिपाक बड़े कौशल से करना पड़ता है ।

शुङ्कार के दोनों पद्म-संयोग एवं वियोग, हन शुङ्कार-प्रधान मुक्तकों में मिलते हैं। िकनतु मुक्तकों में जितना श्रिधक वर्णन वियोग पद्म का हुश्रा है उतना संयोग का नहीं। संभवतः इसका कारण भी यही है कि वियोग में दृदयस्पिशता श्रिधक होती है, दूसरे उसमें दृदय की वृत्तियों के प्रसरण का श्रिधक दोत्र मिलता है श्रीर उसमें श्रिधक व्यापकता श्रा जाती है। संयोग में इतने प्रकार की मनोवृत्तियों को श्रिभव्यंजित करने का श्रवसर कम मिलता है। यही कारण है शृङ्कारप्रधान भावात्मक मुक्तकों में वियोग पद्म का वर्णन करने वाले मुक्तक श्रत्यधिक प्रभावात्मक हो उठे हैं।

इन भावात्मक मुक्तकों में भी रसाभिव्यक्ति प्रायः दो प्रकार से हुई है। एक तो परम्पराभुक्त रूप में जहाँ किवयों ने शृङ्कार में संयोग एवं वियोग पच्च का वर्णन वँधी हुई परिपाटी के रूप में किया है, और दूसरे स्वतन्त्र रूप में। परम्पराभुक्त रूप में रस की व्यंजना करने वाले मुक्तक बाहरी कियाकलागों तक ही सीमित हैं। इनमें बड़ी ही कलापूर्ण रीति से रसाभिव्यंजना हुई है। शास्त्रीय पद्धति के अनुसरण पर इनसे संयोग में "षट्भृतु वर्णन" और वियोग में "बारहमासे" की शैली बहुत ही प्रचलित हुई और इनके अतिरिक्त शृङ्कार रस के भीतर नायिकामेद की पद्धति तो बहुत ही रूढ़िबद्ध है। कल्पना की ऊंची उड़ान और अतिशयोक्ति इन मुक्तकों में अधिक पाई जाती है और हृदय की वृत्तियों का सहज उद्घाटन बहुत कम।

भावात्मक मुक्तकों के दूसरे प्रकार में जहाँ किव ने स्वतन्त्र भावाभिन्यंजना

को अपनाया, रस-व्यंजना अपने चरमोत्कर्ष पर मिलती है। ये मुक्तक सचमुच बड़े भावात्मक एवं हृदयस्पर्शी हैं। कल्पना का सहारा इनमें अवश्य लिया
गया है किन्तु उसके द्वारा किन ने संयोग एवं वियोग की नाना परिस्थितियों
के उद्घाटन को ही अपना ध्येय बना रखा है। बाहरी शारीरिक क्रियाकलापों
की ओर उसकी दृष्टि कम गई है। अर्थात् इन किवयों ने हृदय की नाना
मृक्तियों के स्वाभाविक वर्णन के लिये अधिकतर अन्तर्वृत्ति का ही निरूपण
किया है। यहीं श्रांगार रस का परिपाक अपने सहज रूप में हुआ है। ये मुक्तक
क चे मावात्मक मुक्तक कहे जाते हैं। कारण यह कि इनमें अनुभूति और
कला का संतुलन स्थापित हुआ है। परम्परामुक्त मावात्मक मुक्तकों में कलापच् की ही प्रधानता मिली। अनुभूति और कला का यहाँ असंतुलित रूप में वर्तमान है। रूप की दृष्टि से स्वतन्त्र शैली पर निर्मित भावात्मक मुक्तकों का
महत्त्व अधिक है।

शास्त्रीय श्रथवा परम्पराभुक्त पद्धति पर रस की व्यंजना बिहारी, देव, रस-निधि, वृन्द श्रादि किवयों ने की श्रीर स्वतन्त्र शैली पर भावाभिव्यंजना के मुख्य प्रवर्तक धनानन्द हुए । इनके श्रितिरिक्त बोधा, ठाकुर, रसखान श्रादि किवयों ने भी रीतिबद्धता का बहुत कुछ परित्याग किया । प्रथम पद्धति के भावात्मक मुक्तकों में परम्परा की छाप गहरी मिलती है तो दूसरी में स्वतंत्र उद्भावना द्वारा इदय की सूच्म से सूच्म वृत्तियों का उद्घाटन । यही कारण है दोनों प्रकार के मुक्तकों में रूप की दृष्टि से कुछ वैभिन्य श्रा गया है । धनानंद श्रादि किवयों ने भावाभिव्यंजना किवत्त श्रीर सवैयों में श्रिधिकतर की, तो बिहारी श्रादि किवयों ने श्रिधिकतर दोहों में ।

शैली की दृष्टि से भावात्मक मुक्तकों का यह मेद महत्त्वपूर्ण है। शृंगार के लिये किवत्त श्रीर सबैये की पद्धित बहुत श्रन्छी सिद्ध हुई है। कारण यह है कि नाना वृत्तियों के उद्धाटन में वर्णन की पर्याप्त श्रावश्यकता होती है जिसका श्रवसर दोहे के छोटे श्राकार में नहीं रहता। परन्तु सबैये में किव को भावाभिन्यंजना के लिये श्रवसर श्रिषक मिलता है। श्रस्तु, जहाँ दोहे में केवल ऐसे ही भावों का वर्णन सतर्कता से करना पड़ता है, जो बड़े ही प्रभावोत्पादक होते हैं, वहाँ सबैये में इस दृष्टि से कोई प्रतिबन्ध नहीं रहता श्रीर यहाँ किव का चेत्र उतना सीमित नहीं होता। दूसरे संगीत तत्त्व जितना किव श्रीर सबैये में होता है उतना दोहे की श्रेली में नहीं, यही कारण है कि जो गूँजनेवाला प्रभाव वह उत्पन्न कर सकता है वह दोहा नहीं। विरह वर्णन का एक दोहा बिहारी श्रीर दूसरा सबैया धनानंद का लेकर श्रन्तर

स्पष्ट किया जा सकता है। विरह में बिहारी की नायिका की अवस्था ऐसी हो गई है:--

> इत श्रावित चिल जाति उत चली. छसातक हाथ। चढ़ी हिंडोरें सें रहे. लगी उसासनु साथ ।। ३१७ ॥

> > -बिहारी रत्नाकर ।

किन्तु घनानंद की नायिका के उद्गार कितने सहज हैं :--जाहि जीव चाहै सो तहीं पै ताहि-दाहै वाहि ढ़ँढत ही मेरी मित गित गई खोय है। करों कित दौर श्रीर रहों तो लहों न ठौर घर को उजारि के बसत बन मीय है। बनी श्रानि ऐसी घनश्रानँद श्रनैसी दसा जीव जान प्यारे बिन. जागे गयो सीय है। जगत हॅसत यों जियत मोहि ताते नैन

मेरो दुख देखि रोवो फिरि कौन रोय है। - — घनग्रानंद कवित्त, पृ० ७६, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ।

श्राधिनिक काल में श्राकर भारतेन्द्र के कवि समाज के भीतर श्राने वाले कवियों ने शङ्कार रस के भावात्मक मुक्तकों की रचना पुरानी परिपाटी पर ही की । स्वयं भारतेन्दु ने कवित्त सबैये बहुत ही मर्मस्पर्शी शैली में रचे । प्रताप-नारायण, श्रम्बिकादत्त, ठाकुर जगमोहनसिंह श्रौर बद्रीनारायण प्रमधन, के कवित्त सबैरे भी बहुत ही सरस शैली में निर्मित हुए। आगे चलकर गया-प्रसाद शुक्ल 'सनेही', डा॰ गोपालशरण सिंह ने भी शुङ्कार रस के भावा-

त्मक मक्तकों की घारा श्रागे बहाई।

भारतेन्द्र के मुक्तकों में विशेषता इस बात की है कि जहाँ उन्होंने शङ्का-रिक भावना की अभिव्यक्ति की है वहाँ तो कवित्त और सबैये की पद्धति की अपनाया है किन्तु जहाँ इन्होंने किसी अन्य भाव की व्यंजना की है वहाँ अन्य छन्दों का प्रयोग किया है। दोहे की शैली में भी बिहारी की भाँति श्कारिक मुक्तकों की रचना इस काल में हुई। दुलारेलाल की दोहावली में इसी पद्धति का अनुगमन है। यहाँ कवि ने बिलकुल पुरानी परिपाटी का

श्रानुमान भी किया है। किन ने रसाभिव्यक्ति में श्रानुभवों एवं हावों की योजना श्रिषक की है:—

भागीट लरत, गिरि गिरि परत, पुनि उठि उठि गिर जात।
लगनि-लरनि चल-भट-चतुर, करत परसपर घात॥ ६४॥
——बिह्यारीबोधिनी पृ० ७४।

विरह वर्णन में भी जिन भावों की व्यंजना हुई है उनमें बाहरी क्रिया-कलापों पर ही किव की अधिक दृष्टि है:—

कठिन विरह ऐसी करी, श्रावित जबें नगीच। फिरि फिरि जात दसा लखें, कर हग मीचित मीच॥४॥

-बि॰ बोधिनी पृ॰ ५४।

क्रमशः शृंगारिक मुक्तकों का अभाव होता गया और देशकी राजनीतिक परिस्थितियों ने देशभिक्त की भावना को प्रबल कर दिया जिससे अन्य भावों को प्रधानता मिलने लगी।

(ख) वीर रस प्रधान

वीर-रस-प्रधान मुक्तकों में किव की भावना वीररसात्मक भावनात्रों से आपूर्ण हो इस रूप में श्रिभिव्यक्त होती है, जिससे श्रोता में उत्साह की भावना उत्पन्न होकर कियात्मक रूप धारण कर ले। यदि किव युद्धवीर का वर्णन करता है तब शतु के नाश का, यदि दान का वर्णन करता है तब श्याग का श्रोर यदि धर्मवीर का वर्णन करता है तब श्रधम के नाश का भाव एवं उत्साह जागृत करने का प्रयास करता है। इस प्रकार ऐसे मुक्तक कहीं तो युद्धवीरता, कहीं दयावीरता, कहीं दान श्रीर कहीं धर्मवीरता की प्रशंसा में लिखे गए।

वीर रस के मुक्तक अपभ्रंश काल से चले आते हैं और 'बीर गाथा काल' में भी ऐसे मुक्तकों की रचना हुई। किन्तु इस काल के बीर-रस-प्रधान काव्यों में वीर और श्रुंगार रसों का योग हुआ। अस्तु, इस काल के काव्य वीर-रस-प्रधान होते हुए भी श्रुंगार को लेकर निर्मित हुए, जिससे आख्यान-आप्रह इनमें पूर्ण रूप में विद्यमान मिलता है। यही कारण है इनकी गणना बीरभावातमक खंडकाव्यों (Ballad) में होती है।

ऐसे मुक्तकों की प्रचुरता रीतिकाल एवं परवर्त्ती काल में मिलती है। भूष्या श्रीर पद्माकर वीर रस के किव कहे जाते हैं। इन किवयों में भी उन्हीं का महत्त्व समभा जाता है जिन कवियों ने वीर रस के मुक्तकों की रचना में अपने हृदय की सची अनुभूति को प्रकट करने का प्रयास किया । यश एवं घनोपलाञ्चि के लच्य से जिन मुक्तकों की रचना हुई, उनका महत्त्व रस ग्रौर श्रनुभूति की दृष्टि से श्रिधिक नहीं। कारण यह कि ऐसे मुक्तकों में हृदय की एच्ची भावना का सर्वथा अभाव और चादुका-रिता एवं फूठी प्रशंसा के भाव ही प्रमुख रूप में मिलेंगे । कोई भी अनुभूति तभी सच्ची होगी जब उसका प्रेरणा-स्रोत वास्तविक होगा। यही कारण है कि रीतिकाल में ऐसे बहुत से किव मिलते हैं जिन्होंने कोरी प्रशंसा मात्र की। श्राश्रयदाता वास्तव में प्रशंसायोंग्य है श्रथवा नहीं, इसका ध्यान उन्होंने कभी न किया। फलतः एक श्रोर तो ऐसे बीर रस के मुक्तक मिलते हैं जिनमें शुद्ध एवं सच्चा वर्णन मिलता है और दूसरी स्रोर ऐसे भी मुक्तकों की भरमार है जिनमें फूठी प्रशंसा की भावना निहित है। इस दृष्टि से भूषण सच्चे वीर रस के कवि कहे जायँगे। उनके आश्रयदाता भी शिवाजी श्रौर छत्रसाल थे जिनकी वीरता लोक-विश्रुत है। सच्चे वीर नायक से उन्हें सच्ची पेरणा मिली जिससे श्राभिव्यक्ति का स्वरूप बहुत ही स्वाभा-विक हुआ। उनके वीर रस भरे मुक्तकों में आश्रयदाता की भूठी चादुका-रिता या भूठी प्रशंधा के भाव नहीं मिलते । उनमें हृदय के सहज उद्गार बड़ी ही श्रोजस्वी पदावली में निकल पड़े हैं। शिवाजी की प्रशंसा में उनका यह पद्य कितना ऋोजपूर्ण है।

गचड़ को दावा सदा नाग के समूह पर,

दावा नाग जूह पर सिंह सिरताज को।
दावा पुरहूत को पहारन के कुल पर,

पिन्छन के गोल पर दावा सदा बाज को।

मूषन अखंड-नवखंड मिह-मंडल में,

तम पर दावा रिव-किरन-समाज को।

पूरव पछाँह देश दिन्छन ते उत्तर लों,

जहाँ पातसाही तहाँ दावा सिवराज को।।३२॥ रै

शिवाबावनी, पृ० १६६, भूषण्यंथावली, रामनरेश त्रिपाठी, संशोधित-संस्करण ४ ।

पद्माकर ने भी वीर रस के मुक्तकों की रचना की। परन्तु उनमें भावों की वह हार्दिकता न थी जो भूषण में हमें मिली। यही कारण है कि पद्माकर के वीर रस भरे मुक्तक उतने प्रभावोत्पादक न हो सके। बीर भावों की श्रिमिव्यक्ति के लिए श्रालम्बन की योग्यता परमावश्यक है। जब तक श्रालम्बन योग्य न होगा, तब तक वीर रस के मुक्तकों में स्वाभाविकता नहीं श्रा सकेगी। यही कारण है पद्माकर के बीर रस के मुक्तक उस सौन्दर्य को नहीं लिए हुए हैं जो भूषण में प्राप्त हैं। तो भी रूप की दृष्टि से देखा जाय तो उनके कवित्तों में कोई परिवर्तन नहीं श्राया है। इनमें शब्दों की विलच्छाता श्रिधक है—

गोला से गयंदन के गोल खौलिबे में भिले,

रात के इसारे लेत बान के उचट्टा से।
कहें 'पद्माकर' प्रताप सिंह महाराज,

बकसे तुरंग ते उमंग उठे बहा-से।।
श्राद्धे श्रब्छरीन के कटाच्छन तें लच्छ गुने,

पच्छ बिन लच्छ श्रंतरिच्छ घन-घट्टासे।
चाकन में चाक-से चतुर्मु ख-से चौहट में.

उलट पलट्टे में पटतन के पट्टा से ॥११॥
—पद्माकर पंचामृत, 'फुटकल', पृ० २६६ ।

श्राष्ट्रनिक काल के प्रथम उत्थान में वियोगी हरि ने वीर रस के मुक्तकों का संग्रहीत रूप 'वीर सत्तर्ध' के रूप में प्रस्तुत किया। वीर रस की श्रमिव्यक्ति श्रपने सहज रूप में जब भी हुई उसने या तो छुप्पय या किवत्त छुन्दों का ही बाना श्रिषकतर पहना। िकन्तु दोहें जैसे छोटे से छुन्द में उसे ढालने का प्रयत्न वियोगी जी ने ही किया। यही कारण है कि वीर रस की सच्ची श्रमिव्यक्ति एवं उसके सच्चे प्रभाव का यहाँ सर्वथा श्रमाव ही रहा है। 'खतसई' की दोहें की पद्धित को श्रपनाने के कारण ही यह श्रमाव श्रा गया है। दोहें में ही सतसई की रचना रूढ़ सी होगई है। िकन्तु भावाभिव्यक्ति में किव जब तक श्रमुक्ल छुन्दों का चुनाव नहीं करता उसमें वह सहज सौन्दर्य नहीं श्रा पाता जो हृदय को प्रभावित कर सके। युद्धवीर का एक उदाहरण लीजिये।

श्रीघट घट कृपाण को, समर घार बिनु पार । सनमुख जे उतरे तरे, परे विमुख मँभाघार ॥५५॥ १ सुन्यो प्रलय-घनघोर लौ, जब सैनिक रण संख । किलाकि-किलाकि कूदें समर, भिर उड़ान बिनु पंख ॥३६॥ घौल घौरहर ढाय मिह, किर शिव बिधि को ख्याल । धूम-घौरहर नौल-नभ, सुजति तोप विकराल ॥४०॥ १

यहाँ पर वीर भावना और उत्साह के कियात्मक रूप का उदय नहीं हो पाया है। मानों किव उदाहरण देकर उपदेश या नीति की बातें कर रहा है। वस्तुतः दोहे में यदि कोई भाव अपने सहज रूप में अभिन्यक्त हुआ है तो वह उपदेश या नीति का ही भाव। यही कारण है कि जब कबीर तुलसी और रहीम के ऐसे दोहे पढ़ते हैं तब उनके उपदेशात्मक भाव हृदय में चुम जाते हैं। संचित्त रूप में वीर भावों की व्यंजना अपने सहज प्रभावात्मक ढंग में हो ही नहीं सकती। किंतु उपदेश वहीं प्रभावात्मक होते हैं जहाँ दोहे जैसी छुन्द की छोटी सी परिधि में गंभीर से गंभीर भाव किव भर दे। रीतिकाल के वीर रस के मुक्तकों में किवल छंद का ही प्रयोग विशेषरूप से हुआ।

लाला भगवानदीन ने भी वीर रसके मुक्तकों की रचना की और जगन्नाथ दास रलाकर ने तो अपने 'वीराष्टक' में १४ प्रसंगों में वीर रस भरे मुक्तकों को संप्रहीत किया । इनमें जयद्रथ वध, वीर अभिमन्यु, और महाराणा प्रताप, पर लिखे हुए मुक्तक वस्तुत: बहुत ही ओजस्वी शैली में हैं।

बीर श्रभिमन्यु की लपालप कृपान बक,

सक-श्रमनी लों चक्रव्यूह माहि चमकी ।
कहें रतनाकर न ढालिन पे खालिन पे,

भिलिक भपालिन पे क्या हूँ कहूँ ठमकी ।।
श्राई कंघ पे तो बांटि बंघ प्रतिबंध सबै,

काटि काटि संधि लों जनेवा ताकि तमकी ।
सीस प परी तो कुंड काटि मुंड काटि फेरि,

रंड के दुखंड के घरा पे श्रानि घमकी ।।५।। रै

१. वीरसतसई — वियोगीहरि — युद्धवीर, पृ० १०, प्रथम संस्करण १६८४।

२. वीरसतसई — वियोगीहरि — युद्धवीर, पृ० ३६, प्रथम संस्करण १६८४।

३. रत्नाकर...संग्रहकर्ताः....वीरश्रभिमन्यु, पृ० ४६५ । ना०प्र० सभा कासी. सम्बत १६६० ।

(ग) व्यवहारमूलक

लौकिक मुक्तकों का तीसरा प्रकार ऐसे व्यवहारपरक मुक्तकों का है जिनमें किव संसार में रहते हुए प्रत्येक त्रेत्र में उचित व्यवहार की रीति बताता है। इसके लिए किव को गहन अनुभवकी आवश्यकता होती है। जिन किवयों का जीवन विषम से विषम और विविध से विविध परिस्थितियों में से होकर निकलता है, जिन्होंने प्रत्येक चेत्र का अनुभव पाया है उन्हीं किवयों में व्यव-हारपरक बातों को सुमाने की च्रमता होती है। ऐसे किवयों की वाणी में जीवन की सच्ची अनुमृति छिपी रहती है और उनके उद्गार भी उतनी ही प्रभावशालिता लिए रहते हैं। अपने अनुभव के बल पर राजा से लेकर रंक तक का जीवन उनकी आँखों के समच्च अपने यथार्थ रूप में आजाता है और प्रत्येक के जीवन का अध्ययन कर वे कुछ ऐसी बार्ते निर्धारित कर देते हैं जिनसे पाठक लाभ उठा सकें। व्यवहारमूलक मुक्तकों में किव के अनुभव के आधार पर पाठक को जीवन का वह नवनीत मिलता है जिससे मानवमात्र को लाभ होता है।

इस प्रकार व्यवहारपरक मुक्तकों के दो प्रमुख प्रकार हो जाते हैं नीति-प्रधान श्रीर उपदेश प्रधान ।

नीतिप्रधान मुक्तक

नीतिप्रधान मुक्तकों में किव श्रापने श्रनुभवों को काव्यरूप में बद्धकर एक प्रकार से हमें बचेत करने की चेष्टा करता है। यहाँ किव का चेत्र केवल साधारण समाज ही नहीं, प्रत्युत राजा से लेकर प्रजा के हित के लिये नीति की बातें किव कहता है। ये नीति की बातें उन्हें जीवन पथ पर सुगमता से चलने में सहायता देती हैं। उन्हें वह श्राँखें प्रदान करती हैं जिनसे उन्हें कर्तव्याकर्तव्य का पूरा पूरा ज्ञान हो जाता है। विपत्ति पड़ने पर क्या करना उचित है श्रीर संपत्ति श्राने पर कैसा व्यवहार श्रपेचित है, निम्नश्रेणी के मनुष्यों के प्रति कैसा व्यवहार होना चाहिये श्रादि बातों को किव इन मुक्तकों में श्रपने श्रनुभव के श्राधार पर भरता है। इस व्यवहारनीति के साथ ही किव राजनीति-विषयक बातों को भी कहता है। सफल राजा के क्या गुण हैं, उसका प्रजा के प्रति कैसा व्यवहार हो तथा कैसे शिष्टाचरण द्वारा उसे जीवनयापन करना चाहिये, उसकी संगति कैसी हो श्रादि विषयों को लेकर भी नीतिप्रधान मुक्तकों की रचना हुई। इस प्रकार नीतिप्रधान मुक्तकों के भी तीन प्रकार हो जाते हैं—राजनीति, व्यवहारनीति, श्रीर सदाचार-संबंधी मुक्तक।

राजनीति-विषयक मुक्तकों का संग्रह संस्कृत में बहुंत से कवियों ने किया। 'चाणक्य नीति' श्रीर 'राजनीति समुख्यय' जैसे संग्रहों में ऐसे ही मुक्तकों की रचना हुई है जिनमें राजनीति के एक एक पच्च को लेकर मुक्तक रचना हुई है। हिन्दी में ऐसे मुक्तकों की रचना तुलसीदास की दोहावली में बहु-लता के साथ हुई है।

माली भौनुकिसान सम, नीतिनिपुन नरपाल ।
प्रजा-भागवस होहिंगे, कवहुँ कवहुँ कलिकाल ॥५०॥।
बरषत हरषत लोग सब, करषत लखै न कोइ।
तुलसी प्रजा-सुभाग ते, भूप भानु सो होइ॥५०८॥।

-- तुलसी मंथावली, 'दोहावली' खंड २ ।

इन मुक्तकों में किव ने योग्य राजा की उपमा 'माली' 'मानु' श्रौर 'कृषक' श्रादि से देकर बड़े ही सुन्दर ढंग से उसके कर्तव्य एवं उसके परि-ग्राम को बताया है।

व्यवहारनीति-विषयक मुक्तकों का प्रणयन कबीर, तुलसी, रहीम, बिहारी, वृंद, गिरिधर, दीनदयालगिरि सभी ने प्रचुर मात्रा में किया और मानवजीवन के नित्यप्रति होने वासे व्यवहार पच्च पर इन्होंने सुन्दर उक्तियाँ कही हैं। ये उक्तियाँ सरल भाषा एवं दृष्टान्त और अर्थान्तरन्यास अलंकारों द्वारा बड़े ही मार्मिक ढंग से कही गई हैं। रहीम के ऐसे मुक्तक हृदय के अत्यन्त सहज उद्गार के कारण सबसे मुँह पर धरे हुए हैं।

रहिमन निज मन की व्यथा, मनिह राखियो गोय।
सुनि ऋठिलें हैं लोग सब, बाँ टिन लेहें कोय।।५४।।
तेहि प्रमाण चिलबो भलो, जो सब दिन ठहराय।
उमिह चलें जल पार ते, जो रहीम बढ़ जाय।।८३।।
रहिमन देख बड़ेन को, लघु न दीजिये डारि।
जहाँ काम ऋावै सुई, कहा करै तरवारि।।८६।।

---रहिमन शतक¹ ।

सदाचार-विषयक मुक्तकों में किव के ऐसे भाव उमह पड़े हैं जिनमें

१. रहिमनशतक, संग्रहकर्ता सूर्यनारायण त्रिपाठी, सं० १६५२.

शिष्ट श्राचरण की श्रोर उसने श्रिषक भुकाव रखा है। सद्श्राचरण के महत्त्व एवं सुपरिणाम को यहाँ किवयों ने समभाया है। ऐसे मुक्तक भी इन्हीं किवयों ने रचे हैं जिन्होंने राजनीति एवं व्यवहारनीति विषयक मुक्तक रचे हैं।

तुलसी या जग श्राइके सबसों मिलिहें धाय। का जाने का भेष में, नारायन मिलि जाय।

मिलनसार होना समाज का गुण है, सबके साथ मीठा व्यवहार करना सदाचार का मूल मंत्र हैं। इस बात को किव ने बड़े ही मार्मिक ढंग से इस दोहे में व्यक्त किया है। उपदेश प्रधान मुक्तक

संत एवं भक्त किवयों ने चिन्तन के च्रणों में जिस तथ्य की उपलब्धि की उसे साधारण जन तक पहुँचाने के लिये वे व्यग्र हो उठे। एक श्रोर जहाँ उन्होंने योग एवं भिन्त की रूपरेखा खींची वहाँ दूसरी श्रोर मानव को सचेत करने के लिए रह रह कर उपदेश भरे वाक्य भी कहे। इन उपदेशास्मक मुक्तकों में श्रपने समग्र श्रमुभवों को भी उन्होंने भरा। सत्पय पर लाने के लिए उन्होंने श्रधिकतर यही बताने की चेष्टा की कि जीवन में किस प्रकार श्रसत् का त्याग किया जा सकता है। श्रस्तु, उन्होंने कभी तो राग-विषयक उपदेश हिए कभी विराग विषयक श्रीर कभी धार्मिकतामूलक, कभी चारित्र्य-प्रवर्तक।

राग-विषयक उपदेशों में किवयों ने हमारा ध्यान करणीय विषयों की श्रोर श्राकृष्ट किया श्रीर भरसक यह बताने की चेष्टा की कि श्रमुक कमों द्वारा किस प्रकार मनुष्य सद्गति को प्राप्त हो सकता है। विराग-विषयक उपदेशों में मानव प्रगति में बाघक उन सभी विषयों की श्रोर से मुख मोड़ने का उपदेश दिया जिनमें उलभ कर मनुष्य श्रधोगित को प्राप्त हो सकता है। श्रस्त, इन्द्रियजन्य विषय-वासना से विमुख होने के लिए काम, क्रोध, लोभ, मोह पर नियंत्रण रखने के लिए इन किवयों ने चेतावनी दी। उसी प्रकार धर्म में प्रवृत्ति रखने के लिए इन किवयों ने धर्म संबंधी पिवत्र बार्ते उपदेश रूप में कहीं श्रीर चरित्र को ऊँचा बनाने के लिये श्रादर्श सामने रखे।

इन उपदेशात्मक मुक्तकों की पद्धित किस प्रकार से वैदिक काल से चली आती है इसकी चर्चा इम मुक्तक के विकास की चर्चा करते हुए कर चुके हैं। यहाँ इतना ही अलम् है कि उपदेश की पद्धित मुक्तक काव्य में पुरानी है और कमशः पालि, अपभ्रंश, में होती हुए हिन्दी में भी चली आ रही

है। संत कवियों ने विशेष रूप से उपदेशात्मक मुक्तक रचे। कबीर के ऐसे मुक्तक प्रसिद्ध हैं।

एक साधे सब साधिया, सब साधे सब जाय।
उलटी सींचे मूल को, फूले फले अधाय।।२७४।।
काजर केरी है कोटरी, बुड़ताई संसार।
बिलहारी तिहि पुरुष के, 'जो' पैटि के निकल निहार।।२१७।।

कबीर के ऐसे उपदेशात्मक मुक्तक 'साखी' के अन्तर्गत संग्रहीत हुए हैं। 'तुलसी सतसई' में भी अनेक उदाहरण मिलते हैं।

स्रातम बोध विवेक बिनु, राम भजन स्रलसात ।
लोक सहित परलोक की, स्रवसि विनासी बात । १२४।।
स्रासन दृढ स्राहार स्रक्, सुमित ज्ञान दृढ होय।
तुलसी बिना उपासना, बिनु दुलहे की जोय। १३६॥

तुलसी ने चातक को लेकर जिस श्रन्योक्ति-पद्धित के उपदेश दिए हैं वह श्रनोखी शैली है। वह उपदेश भी भक्तों एवं प्रेमियों के प्रति हैं।

तुलसी चातक के मते, स्वातिहुँ पियत न पानि । प्रेम तृषा बादत भली, घटे घटेगी कानि ।।६४॥ एक भरोसो एक बल, एक श्रास विश्वास । स्वाति सलिल रघुनाथ वर, चातक तुलसीदास ॥१०७॥

इसी प्रकार रहींम, गिरिधर, दीनदयाल, त्रादि किवयों ने बड़े ही सुंदर उपदेशात्मक मुक्तकों की रचना की हैं। गिरिधर श्रीर दीनदयाल की कुंड-लिया शैली दूसरी शैली है उपदेश देने की। दीनदयाल की श्रन्योक्तियां तुलसी की शैली से भिन्न हैं। काम, कोध, लोभ, मोह से सावधान रहने के लिये वे कहते हैं।

> राही सोवत इत किते, चोर लागे चहुँ पास-। तो निज धन के लेन को, गिनैं नींद की स्वास । गिनै नींद की स्वास बास बिस तेरे डेरे।

मूलबीजक, प्रथमादृत्ति, १६३८, बङ्गौदा, साखीप्रकरण, ।

२. सतसई सप्तक, श्यामसुन्दर दास, सर्ग १।

३. सतसई सप्तक, श्याम० सु० दास, प्रथम सर्ग ।

लिए जात बनि मीत माल गे साँभ सबेरे । बरनै दीन दयाल न चीन्हत है तू ताही । जाग जाग रे जाग हतै कित सोवत राही ॥७॥ ध

इसी प्रकार उपदेशात्मक मुक्तकों में धार्मिकतामूलक, चारिन्यप्रवर्त्तक, रागविषयक श्रीर विरागविषयक भाव गुंफित किए गए हैं । तुलसी की सतसई ऐसे मुक्तकों से पूर्ण है ।

२, पारलौकिक मुक्तक

ऐहिकतापरक मुक्तकों में किन की लौकिक भावना को अभिन्यक्त होने का अवसर मिला। अतएव उनमें विविध रसों की व्यंजना भी हुई। किन्तु पारलौकिक मुक्तकों में किन की आमुब्सिकता भरी भावना को ही अभिन्यक्त होने का अवसर मिला, जिससे यहाँ केवल शान्त रस के ही मुक्तकों की रचना हुई।

किन की भावना जब लौकिक स्तर से ऊपर उठकर श्राध्यात्मिक या श्रलौकिक भावनाश्रों से भर जाती है तब उस परम शिनत के साज्ञात्कार से कभी तो वह इतना श्रिभभूत हो जाता है कि श्रनेक प्रकार से उसका गुयानान करने लगता है श्रीर कभी वह श्रपनी दीनता को खोल कर उसके समज्ञ रख देता है। उसके इस दैन्य की श्रिभव्यिकत बड़े ही मार्मिक एवं शुद्ध भाव से होती है। उसका श्रात्म-प्रकाशन बड़े ही नम्र रूप में होता है। कभी-कभी वह श्रात्मकल्याय की भावना से प्रार्थना करने लगता है तो कभी विश्व कल्याय की भावना से उसकी प्रार्थना का रूप बड़ा ही व्यापक हो जाता है। कभी ऐसा भी श्रवसर श्राता है जब श्राराध्य देव के एक एक श्रंग को लेकर श्रानेक प्रकार से गुयागान करने वाला वही किन संसार के प्रति वैराग्य के भाव प्रकट करने लगता है, तब उसे केवल ईश्वराराधना में ही श्रात्मपरितोध मिलने लगता है श्रीर उसका यह श्रात्मपरितोध बड़े ही शान्तरस में होकर श्राभव्यक्त होता है। इस प्रकार पारलौकिक मुक्तकों के कई प्रकार हो जाते हैं:—(१) स्तुतिप्रधान, (२) प्रार्थनाप्रधान, (३) वैराग्यप्रधान, (४) संतोध-प्रधान श्रीर (५) कथनी प्रधान।

(१) स्तुतिप्रधान मुक्तक और उसके दो रूप स्तुतिप्रधान मुक्तकों में कवि उस दिव्य विभृति के दर्शनोपरान्त उसका

१. श्रन्योक्ति कल्पद्रुम, चौथी शाखा, दीनदयाल गिरि सं०लाला भगवान-दीन, मोहनवल्लभ पत (

सुन्दर से सुन्दरतम वर्णन करते करते लीन हो जाता है। यह स्तुति किसी पार्थिय वस्तु की प्राप्ति के निमित्त नहीं की जाती, तो भी इसका रूप दो प्रकार का होता है। स्तुति का एक रूप तो केवल स्तुति के लिये होता है अर्थात् यहाँ किव की स्तुति बिलकुल निष्काम होती है। किव अपने दृदय के आहाद को अविरल गति से अभिव्यक्त करता जाता है, किसी फल की इच्छा उसे यहाँ नहीं होती। इस प्रकार की स्तुति को निष्काम स्तुति कहते हैं। दूसरी ओर किव की स्तुति में कुछ कामना का रंचमात्र अंश निहित होता है। किन्तु यह कामना किसी फलप्राप्ति के रूप में नहीं होती अथवा ऐशवर्य प्राप्ति उसका ध्येय नहीं होता। प्रत्युत यह कामना ऊँची कामना होती है और वह केवल भगवद्भक्ति को ही अपने हृदय में चिरकाल तक स्थायी बनाए रखने की कामना अन्त में प्रकट कर देता है। अस्तु, उसकी स्तुति सकाम स्तुति कही जाती है।

सकाम श्रौर निष्काम स्तुति तुलसी की 'विनयपत्रिका' के श्रारंभिक स्तोत्रों में मिलती है। सकाम स्तुति का रूप इस प्रकार मिलता है।

> श्रीरामचन्द्र कुपालु भजु मन हरण-भव-भय-दाहणं। नवकंज लोचन, कंजमुख, करकंज, पदकंजाहणं॥ कंदर्प श्रगणित श्रमित छबि नव नील नीरज सुन्दरं। मम हृदयकंज निवास कर, कामादि खल दल गंजनं॥४५॥

यहाँ पर राम को अपने हृदय में बसाने की इच्छा किव को है। इसी प्रकार निष्काम स्तुति के मुक्तक भी इसी विनयपत्रिका में अनेक मिलते हैं। उदाहरणार्थ:—

जयित निर्भरानंद-संदोह किपकेसरी केसरीसुवन भुवनैकभर्ता।
दिव्य-भूग्यंजना-मंजुलाकर-मर्गः, भगत संताप-चितापहर्ता॥
जयित धर्मार्थकामापवर्गद विभो ! ब्रह्मलोकादि-वैभव-विरागी।
रामपदपद्म मकरंद-मधुकर पाहि दासतुलसी सरन सूलपानी।।२६॥
—तु॰ प्रन्थावली, खंड २।

(२) प्रार्थना प्रधान मुक्तक और उसके दो रूप

स्तुतिप्रधान श्रीर प्रार्थनाप्रधान मुक्तकों के बीच विभाजन की रेखा श्रंकित करना कठिन है—तो भी एक इल्की सी विभाजक रेखा उनके बीच बन जाती है। स्तुति का रूप बड़ा ही वर्णनप्रधान होता है, जहाँ कवि श्राराध्यदेव के सौन्दर्य एवं कृपालुता का वर्णन करते कभी थकता नहीं, किन्तु प्रार्थना-प्रधान मुक्तकों में किव इष्टदेव का गुणगान भौतिक सुल प्राप्ति की ही इच्छा से करता है। उसकी इस प्रार्थना में मनावांछित फलप्राप्ति एकमात्र लच्य है। हाँ, इस प्रार्थना का स्वरूप कभी बड़ा ही सीमित एवं व्यक्तिगत ऐश्वर्यप्राप्ति के रूप में होता है और कभी समष्टि सुल की इच्छा से उसका रूप बड़ा ही व्यापक हो जाता है। इस प्रकार प्रार्थनापरक मुक्तकों के दो प्रमुख मेद हो जाते है। एक तो आत्मकल्याणिश्रित और दूसरा विश्वकल्याणिश्रित कहलाता है। प्रथम प्रकार के मुक्तकों में किव अपने कल्याण के निमित्त प्रार्थना करता है और दूसरे में जगकल्याणमूलक भावना प्रमुख होती है।

श्रात्मकल्याण की भावना से प्रेरित होकर तुलसी ने 'हनुमानबाहुक' की रचना की । यहां किव बाहुपीड़ा को दूर करने के लिये हनुमान से प्रार्थना कर रहा है—

सिन्धु तरे बड़े बीर दले खल जारे हैं लंक से बंक भवासे । तें रनकेहिर केहिर के बिदले ग्रारि-कुंजर छुल छवा से । तोसों समस्य सुसाहिब सेइ सहे तुलसी दुख-दोष दवा से । बानर-बाघ बढ़े खल खेचर लीजत क्यों न लपेटि लवा से ।।१८।।

विश्वकत्याण की भावना से भी प्रोरित होकर उन्होंने 'विनयपत्रिका' के आरंभिक स्तोत्र लिखे हैं। इन्हीं स्तोत्रों में स्तुतिप्रधान मुक्तक भी मिलते हैं। किन की पदावली संस्कृतमय हो उठी है। निम्न स्तोत्र में विश्वकल्याण की भावना है—

संत-संतापहर विश्वविश्वामकर राम कामारि-श्वभिरामकारी ।
सुद्धवोधायतन सन्चिदानन्द्धन सज्जनानंदवर्द्धन खरारी ।
सील-समता-भवन विषमता-मित-समन राम रमारमन रावनारी ।
खङ्गकर चर्मवर-वर्मधर, रुचिर कटि त्या, सर सित सारंगधारी ।५५। रे
संस्कृत साहित्य में ऐसे पारलौकिक मुन्तकों की रचना श्रधिक हुई । इन
मुक्तकों को एक भिन्न नाम से ही श्रभिहित किया गया । इन्हें 'स्तोत्र' कहते

र. इनुमानबाहुक, तुलसी यन्यावली खं०२, पृ० २५६।

२. विनयपत्रिका, तु० प्रन्थावली, पृ० ४६१।

हैं श्रीर संस्कृत का यह 'स्तोत्र' साहित्य बहुत ही मर्मस्पर्शी है। इन मुक्तकों की विशेषता है धार्मि क भावनाश्रों से पूर्ण होना श्रीर श्रात्मदैन्य, गुणगान, वरदान याचना, की भावनाश्रों से गुंफित होना। हिन्दी में भी पारलौकिक मुक्तकों में उन्हीं मुक्तकों का परिगणन होता है जो या तो संस्कृत की ही भांति स्तोत्र के रूप में लिखे गए हैं श्रयवा धार्मिक भावनाश्रों से श्रोत प्रोत हैं। संस्कृत के ही श्रमुकरण पर हिन्दी में भी श्रमेक स्तोत्र लिखे गए। इनकी मूल प्रेरणा संस्कृत के प्रसिद्ध स्तोत्र 'शिवमहिग्मस्तोत्र' से मिली है। जगद्धरभट्ट की 'स्तुतिकुसुमांजलि' भी प्रसिद्ध है। बाण का 'चंडीशतक' भी लोकविश्रत ही है।

संतों श्रीर भक्त किवयों के बाद श्राधिनिक काल में भारतेन्द्रु के पिता गिरघर दास ने भी संस्कृत के ही ढंग पर श्रमेक स्तोत्र लिखे उनके 'शिव स्तोत्र', 'दनुजारिस्तोत्र', 'रामस्तोत्र' श्रादि प्रसिद्ध हैं।

जगननाथ दास रत्नाकर ने 'ऋष्टक' एक नया रूप निर्मित किया है। इसमें शारदा, कृष्ण, गणेश श्रादि देवताश्रों पर श्राठ श्राठ पद्य लिखे हैं। इनमें श्रात्मकल्याण श्रौर विश्वकल्याण दोनों ही भाव मिलते हैं।

इसी प्रकार अन्पशर्मा की 'शर्वाणी' स्तुतिप्रधान मुक्तकों का सुन्दर संग्रह है, जिसमें शर्वाणी के एक एक अंग को लेकर किय ने गुण्गान किया है।

(३) वैराग्यप्रधान मुक्तक

संसार में रहते हुए जब किवयों की भावना वैराग्यपूर्ण हो जाती है तब ऐसे वैराग्यप्रधान मुक्तकों को जन्म मिलता है जिनमें विरक्ति के भाव प्रमुख होते हैं। यहाँ विरक्ति का भाव बड़ा प्रबल रहता है श्रीर किव कभी विषय के प्रति द्वेष प्रकट करने लगता है तो कभी संसार के ही प्रति तितीच्य के भाव श्राभिव्यक्त होने लगते हैं। इस प्रकार रागरहित भावना से पूर्ण इन मुक्तकों में भी दो प्रकार हो जाते हैं—एक तो विषयद्वेष मूलक श्रीर दूसरे संसारद्वेष मूलक मुक्तक।

विषयद्वेष मूलक मुक्तकों में किव इन्द्रियजन्य विषयों से दूर रहने के भाव को अभिव्यक्त करता है। वह वासना के सभी उपकरणों के प्रति तितीच्य प्रकट करता हुआ उनसे दूर रहने में ही कल्याण समभता है। दूसरी ओर संसारद्वेष मूलक मुक्तक में किव संसार के पार्थिव रूप को हैय समभ कर उसे तजने के लिये मन को चेतावनी देता है। यहां पर वह संसार के सूद्म आध्यात्मिक रूप के प्रति आसिक्त प्रदर्शित करता है।

हिन्दी में संत श्रीर मक्त दोनों ही घाराश्रों के किवयों ने ऐसे वैराग्य प्रधान मुक्तकों की रचना की जिनमें विषयद्वेष श्रीर संसारद्वेष, दोनों ही मावनाएँ नियोजित मिलती हैं। एक श्रोर कबीर, नानक, दादू की बानी में श्रीर दूसरी श्रोर तुलसी के काव्य में ऐसे मुक्तकों का रूप मिलता है। श्रागे चल कर 'रीतिकाल' में दीनदयालगिरि परक गिरिघर के वैराग्य मुक्तक लोकविश्रुत हुए। कबीर की 'साली' तुलसी की 'वैराग्यसंदीपिनी' श्रीर दीनदयालगिरि का 'वैराग्यदिनेश' श्रीर 'श्रन्योक्तिकल्पद्रुम' तथा गिरिघर की कुंडलिया मुक्तक के इसी प्रकार में परिगणित हैं।

विषयद्वेषमूलक मुक्तक तुलसी की वैराग्यसंदीपिनी में श्राद्यन्त संकलित हैं—

> कंचन कॉॅंचिहिं सम गने, कामिनि काठ पषान । तुलसी ऐसे संतजन, पृथ्वी ब्रह्म समान ॥२८॥

कंचन को मृतिका करि मानत। कामिनि काष्ठ िखा पहिचानत।
तुलसी भूलि गयो रस एहा। ते जन प्रगट राम की देहा ।। रूप्ती

—तु० ग्रं०, पृ० ११ ।

संसार द्वेषमूलक मुक्तक दीनदयालगिरि की अन्योक्तियों में बड़ा ही प्रभावात्मक शैली में विरचित हैं—

नाहीं मानस हंस यह नहि मुकतन की रासि।
यह तो जंबुक मिलन सर करटन की मिरियासि।
करटन की मिरियासि रहै याको सठ घेरे।
त्मिति भूले घीर जाहु याके नहि नेरे।
बरने दीन दयाल चलो निरजर सर पाहीं।
जहां जलन की खानि सदा मुख है दु:खनाहीं।

— ऋन्योक्ति कल्पद्रुम, पृ० ७७ ।

(४) संतोषमूलक

पारलौलिक मुक्तकों में श्रात्मपरितोष की भावना को जहां किवयों ने अभिव्यक्त किया है वहां बड़े ही संतोषमूलक मुक्तक निर्मित हुए हैं। यह संतोष सबको मुलभ नहीं, यहीं कारण है सब्वे श्रात्मपरितोष भरे मुक्तक श्रिषक नहीं मिलते। दो एक किवयों की ही वाणी में यह मन-विश्राम की भावना मिलती है। तुलसी को यह मन-विश्राम वस्तुतः मिला था श्रातएव

उनके मुक्तकों में ऐसी भावना बहुत मिलती है। किव को इतना संतोष है कि उसे अनन्यता का भाव मिल गया है, वह किसी दूसरे की अपेचा करता ही नहीं—

> एक भरोसो एक बल, एक आस विस्वास । एक राम-धनस्याम हित, चातक तुलसीदास ।।

> > -दोहावली, २७७॥ तु० ग्रं०।

चातक की अन्योक्तियों में एक ओर अनन्यप्रेम का वर्णन है और दूसरी ओर किव के अनन्य प्रेम भाव में तृप्ति की भावना भी भरी हुई है। इसी प्रकार 'वैराग्यसंदीपिनी' में किव हिर के अनन्य भक्त को ही सबसे अधिक संतों वी समभ कर कह पड़ता है—

श्रित श्रनन्य जो हरिको दासा। रटे नाम निसि-दिन प्रति स्वासा।
तुलसी तेहि समान निहं कोई। हम नीके देखा सबलोई।।४०॥
—तु० ग्रं० पृ० १२।

यहां कवि का त्रात्म-परितोष कितना सच्चा है।

कथनी प्रधान मुक्तकों में किव की पारलौकिक भावना एक विशेष रूप को लेकर जब बाहर श्रिभिव्यक्त होती है तब उसमें कथन का चमत्कार देखकर उसे कथनी या उक्तिप्रधान मुक्तकों की संज्ञा दी जाती है। किन्तु ऐसे मुक्तक केवल संतों की बानी में ही पाये जाते हैं। कथनी शब्द का संबंध भी उन्हीं से है। इसमें कथन का दंग श्रमोखा होता है। कबीर की उलटवांसियों में होकर जो रहस्यवादी भावना श्रिभिव्यक्त हुई है उन्हें हम कथनी प्रधान मुक्तकों में ले सकते हैं—

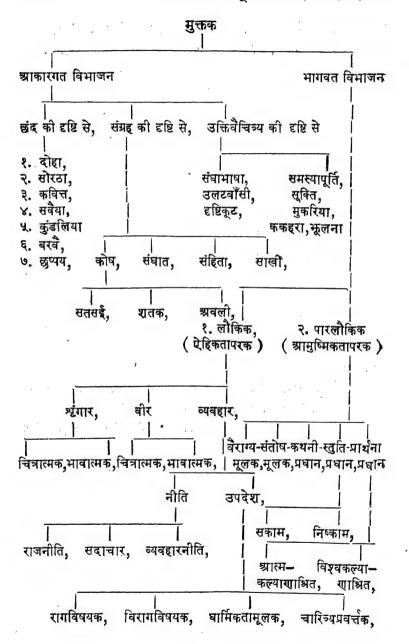
> हैं कोई जगत-गुर-ग्याँनी, उलिट बेद बूके। पाणीं में आगिन जरे, श्रंधरे को सूके।।टेक।।

एक दिन दादुरि खाए पंच भवंगा। गाह नाहर खायौ काटिकाटि श्रंगा।। बक्षरी विघार खायौ, हरिन खायौ चीता। कागिल गर फांदियाँ, बटेरे बाज जीता।।

मूसै मँजार खायी, स्यालि खायी स्वाना । श्रादि को श्रादेश करत कहे कबीर ज्ञाना ।।१६०।।

—क० ग्रं० १४१

उपर्युक्त विवेचन में मुक्तक के विविध रूपों पर जो विचार किया गया, उनकी वर्गीकृत तालिका पृष्ठ ५२८ पर देखिये:—



चतुर्थ खण्ड

बन्धाबन्ध काव्य

त्रवोदश श्रध्याय

बन्धाबन्ध काव्य और उसके प्रकार

काव्य के स्वरूप-विधान में किव की मनोवृत्ति का बहुत हाथ है श्रौर इसी मनोवृत्ति के अनुरूप बाह्य अभिन्यंजना अनेक रूप बदलती हुई दिखाई पड़ती है। इन परिवर्तित रूपों में इसी मनोवृत्ति के अनुरूप शली का वैशिष्ट्य भी परिलक्तित हुआ। किन्तु इन सभी प्रकार के काव्यरूपों में किव की अनुभृति एक ही शैली में होकर श्रिभिव्यंजित हुई हो ऐसी बात नहीं। कुछ श्रनुम्तियों ने व्यक्त होकर महाकाव्य का रूप धारण किया, कुछ ने खंडकाव्य का, कुछ ने गीतिकाव्य का ग्रौर कुछ ने मुक्तकों का बाना पहना। महाकाव्य श्रौर खंड-काव्य अपने में वर्णनात्मकता का साम्य लेकर प्रबन्धवर्ग में परिगणित हुए श्रीर गीति तथा मुक्तक अपनी अबद्धता के साम्य को लेकर अबन्धवर्ग में रखेगए। किंत कभी ऐसा भी अवसर आया जब किन ने अपनी अनुभृति को एक नवीन दंग से सँजीया। यहाँ हमें प्रबन्ध और अबन्ध दोनों ही वर्ग की विशेषताएं तो मिलीं, साथ ही गद्य का पुट एवं नाटक के तत्त्वों का विनियोग भी मिला। इस प्रकार जब किव ने काव्य के अपन्यान्य रूपों तथा गद्य के च्रेत्र से शैली के उपकरगों को ढूँढ़कर उनके योग द्वारा एक नवीन रूप में अपनी अनुभूति की अभिन्यनित की, तब उसका वह कान्यरूप 'मिश्र कान्यरूप' के नाम से अभि-हित किया गया । काव्य की इस विद्या में अप्रत्यान्य भिनन-भिनन तत्त्वों के योग से जो त्राकर्षण त्रा गया वह निराला है। क्योंकि यहाँ एक काव्यरूप को रस ने दूसरे काव्यरूप के रस से मिलकर उसके स्वाद में एक अनोखा ही माधुर्य ला दिया है। एक ही साथ भिन्न भिन्न श्राभिव्यंजना शैली का रस पाठक को मिलने लगता है।

महाकाव्य श्रीर गीतिकाव्य को यदि इम लें तो ये ऐसे काव्यरूप हैं जिनमें श्रनुभूति एक श्रपनी विशिष्ट शैली को लेकर श्रभिव्यक्त होती दिखाई पड़ेगीं।

इनमें किसी अन्य शैली का योग नहीं होता; क्योंकि महाकाव्य जब भी लिखा जायगा उसमें कवि की अनुभूति का स्वरूप सदैव बाह्यार्थ-निरूपक ही होगा श्रीर गीतिकाव्य में सदैव कवि की मनोवृत्ति स्वानुभृति के निरूपण की श्रोर ही रहेगी । गीतिकाव्य महाकाव्य के समान भव्य क्यों न लगे श्रीर महाकाव्य गीतात्मकता का आधार भले ही ले ले. किन्त इस प्रकार प्रतिभाषित होते हुए महाकाव्यमय गीतिकाव्य श्रीर गीतात्मक महाकाव्य मिश्र-काव्यरूप नहीं बन जाते। चित्तवृत्ति का स्पष्ट मेद दोनों को दो शुद्ध वर्ग में रख देता है। अवसर विशेष के आग्रह से अवश्य ही एक में गम्भीरता आ जाती है और दूसरे में गीतात्मकता । गीत विचार-प्रधान होकर गंभीर हो जाते हैं जैसे पंत का 'परिवर्तन' । इसमें कवि की भावनाश्चों की गंभीरता ने उसमें बहुत गंभी-रता ला दी है। ठीक इसी प्रकार 'कामायनी' में कवि की प्रवृत्ति कहीं कहीं गीतात्मक हो उठी है; किंतु यह मुकाव केवल भावों की गंभीरता एवं तीव्रता ने अनुरूप किसी भी काव्यरूप में आ जाता है। अस्त, ये मिश्रकाव्य नहीं कहलाते । 'मिश्र' काव्यरूप तो वे हैं जिन्हें हम न तो प्रबन्धवर्ग में रख सकते हैं न श्रवंघवर्ग में । जिन काव्यरूपों में या तो स्पष्ट किसी श्रन्य शैली का मिश्रग है श्रथवा जो गीतों के रूप में होकर भी प्रबंधात्मक लगते हैं श्रीर पबद्ध होकर भी स्फुट से प्रतिभासित होते हैं ऐसे ही काव्यरूपों को इस मिश्र काव्य कहकर पुकारते हैं श्रथवा पुकार सकते हैं। इस प्रकार एक ही साथ दो दो काव्यरूपों की भलक देनेवाले काव्यरूपों को प्रबन्धाभाग मुक्तक चेच में रखना श्रथवा गीतात्मक प्रबंध कह कर प्रवन्धवर्ग में रखना कल श्रस्पष्टता में डाल देता है। क्योंकि ऐसा विभाजन उसके सच्चे स्वरूप को खोल कर रखने में ऋसमर्थ ही रहता है। इन काव्यरूपों के विश्लेषणा के लिये उन्हें एक भिन्न वर्ग में रखना अत्यन्त आवश्यक है। अतः ऐसे काव्यरूपों का तीसरा वर्ग प्रवन्ध स्त्रीर स्रवन्ध के साहश्य पर 'बन्धावन्ध' भी कहा जा सकता है श्रीर उसके श्रन्तर्गत श्राने वाले विभिन्न रूप भिश्र-काव्यरूप कहकर अभिहित किए जा सकते हैं।

मिश्र काव्य के विभिन्न रूप

एक से श्रधिक शैली के योग से बने हुए इन मिश्र काव्यरूपों को वर्गी-कृत करना कठिन है, तो भी कुछ काव्यरूप ऐसे मिलते हैं जिनमें किसी अन्य शैली का मुख्य रूप से मिश्रण दिखाई पड़ता है। ऐसे काव्यरूपों को एक वर्ग में रखकर उनका नामकरण भी सुविधापूर्वक हो जाता है। किन्तु अन्य काव्यरूपों में यह सुविधा नहीं मिलती। अस्तु, ऐसे रूपों की प्रधान भावना को ढूंढ़ कर ही उनका स्वरूप निर्धारित किया जाता है। इन रूपों के बीच भांकती हुई किव की चित्रप्रवृत्ति का अध्ययन ही इनके विश्लेषण में भी सहायक है। किसी काव्यरूप के विधान में चाहे साहित्य के अन्य रूपों के कितने ही तत्त्व क्यों न आ जायँ, किन्तु उस विधान-शैली के बीच से बहने वाली किव की प्रमुख भावधारा उस काव्य के रूप का निर्णय कर देती हैं। अतः कुछ मिश्र-काव्यरूपों का वर्गीकरण इसी भावना के अनुरूप ही जाता है।

इस प्रकार मिश्र-काव्य के प्रमुख तीन वर्ग हो जाते हैं। (१) नाट्यात्मक (२) स्वानुभृतिप्रधान (३) श्राख्यानप्रधान।

(१) नाट्यात्मक

नाट्यात्मक काव्यरूपों में नाटक श्रौर गीतिकाव्य की शैली मिल कर एक हो जाती है। इनमें एक श्रोर तो 'गीतिनाट्य' या 'गीतिरूपक' श्रौर दूसरी श्रोर नाटकीय तत्त्व को लिये हुए कुछ ऐसी गीतिकाव्यात्मक मिश्र किवता श्राती है, जिसमें पुनः दो प्रकार की भिन्न शैलीगत विशेषताएं मिलती हैं। कुछ काव्यरूप नाटक की स्वगतकथनात्मक शैली के श्रमुरूप होते हैं, कुछ कथोपकथनात्मक शैली में। श्रस्तु, एक को 'स्वगतकथनात्मक' श्रौर दूसरे को 'कथोपकथनात्मक गीति' कह कर श्राभिहित कर सकते हैं। यहाँ गीतिनाट्य की भांति कथात्मकता का श्राग्रह नहीं मिलता।

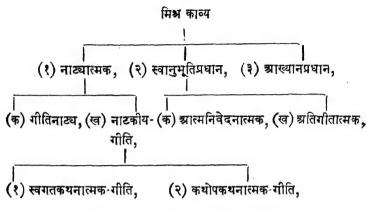
(२) स्वानुभूतिप्रधान

कुछ मिश्र-काव्यरूप श्रपने बाह्य स्वरूप में प्रबन्धकाव्य श्रौर गीतिकाव्य दोनों ही के सदृश प्रतीत होते हैं। श्रतः उनके श्राम्यन्तर में किव की भावना को स्वातुभूतिप्रधान देख उन्हें देख उन्हें स्वातुभूतिप्रधान मिश्र-काव्य-रूप कहकर पुकारते हैं। ऐसे काव्यरूप में कुछ की शैंली बिल्कुल श्रात्मिन-वेदनात्मक होती है श्रौर कुछ श्रितगीतात्मक शैंली में विरचित हैं। प्रथम प्रकार में किव की ही भावना श्रन्यान्य पात्रों के माध्यम से श्रमिव्यक्त होती है परन्तु द्वितीय में कुछ कथात्मकता का हलका सा पुट भी श्रा जाता है।

(३) श्राख्यानप्रधान

जिन काव्यरूपों में गीतात्मकता के साथ श्राख्यान का तत्त्व मिश्रित होता है वहाँ ऐसे रूप का उद्भव होता है जिसे दूसरे शब्दों में श्राख्यानगीति भी कह सकते हैं।

बन्धाबन्धकाव्य के अन्तर्गत आने वाले मिश्रकाव्य की वर्गीकृत तालिका इस प्रकार प्रस्तुत की जा सकती है-



मिश्रकाव्य के विभिन्न रूपों का स्वरूप

(१) नाट्यात्मक

(क) गीतिनाट्य

जब कवि दृश्यकाव्य का सहारा लेकर गीतात्मक रूप में श्रपनी श्रनुमृति को संजीता है तब उस बाह्य श्राभिव्यंजना को गीतिनाट्य की संज्ञा दी जाती है। दृश्यकाव्य श्रनुकृत काव्य है जिसमें सांसारिक क्रियाकलापों का श्रनुकरण पात्रों द्वारा श्रमिनय के रूप में किया जाता है। 'श्रवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' का अभिपाय यही है कि अवस्था के अनुकरण को नाटक कहते हैं। अभिनय उसका प्रमुख अंग होता है और "वस्तु नेता रसस्तेषां भेदकः" में यह संकेत किया गया है कि वस्तु, पात्र श्रीर रस उसके मेद हैं। नाटक की यह वस्तु वर्णनात्मक शैली में न होकर पात्रों के कथोपकथन के रूप में होती है। इसे इम संवादात्मक शैली भी कहते हैं। दृश्यमान जगत में नित्यप्रति जिस भांति इम परस्पर वार्तालाप करते हैं उसी भाँति नाटक में भी पात्रों के वार्तालाप द्वारा कथावस्तु का निर्माण होता है। ठीक उसी शैली में होकर जब कवि की श्रनुभृति बाहर व्यंजित होती है, जब कवि नाटक के कथोपकथन का सहारा लेकर अपने भावों को अन्यान्य पात्रों में विभक्त करने के उपरान्त बाह्याभि-व्यंजना करता है, तब उसके काव्य का स्वरूप मिश्र हो जाता है। काव्य श्रीर नाटक का मानों सुन्दर समन्वय हो जाता है। कवि, कथोपकथन-कितु गीति-मय कथोपकथन की शैली में पात्रों के उद्गारों को स्त्रभिव्यक्त करता है। यहाँ पात्र एक नहीं अनेक भी हो सकते हैं। ऐसे काव्य को 'गीतिनाट्य' कहते हैं। इनमें गीतिकाव्य के तो लच्च मिलते ही हैं साथ ही नाटक की शैली का

प्रयोग भी मिलता है। किंत्र नाटक की कथोपकथनात्मक शैली से इनकी शैली श्रिधिक भावात्मकता को लिए हए रहती हैं। यही कारण है कि इन्हें भाव-नाट्यं भी कहते हैं। गीतिकाव्य श्रत्यिक भावात्मक होता है-क्योंकि वह भावमूलक हृदय की स्वतः प्रवृत्त बाह्य श्रिभिव्यंजना है। दसरे 'गीति-नाट्य' में कथा के सौन्दर्भ पर उतना ध्यान नहीं दिया जाता जितना उसके श्राधार पर की गई भावाभिन्यंजना पर । श्रस्तु, यह कान्यरूप गीतिकाच्य की कोमलता के साथ ही साथ नाटक के सौंदर्य को भी लेता चलता है। कट एवं परुष व्यापारों का एवं परुष रखों का श्रिधिकतर बहिष्कार किया जाता है। जीवन के ऐसे व्यापार जो सूद्रम हैं. कोमल हैं, भावात्मक हैं श्रीर मर्मस्पर्शी हैं यहाँ शब्दों का सहारा लेकर मूर्त रूप धारण करते हैं। उनमें भावों की अन्विति भी उसी भाँ ति आवश्यक होती है जैसी गीतिकाव्य के लिये अपेकित होती है। किन्त अनेक पात्रों श्रीर कथा के आग्रह के कारण गीति-नाट्य में भावों की एकता शुद्ध गीतिकाव्य से भिन्न होती हैं। यहाँ संपूर्ण 'गीतिनाट्य' का एक संकलित प्रभाव मुख्य होता है, किन्तु बीच बीच में पात्रों की अनेकता के साथ भिन्न भिन्न भावों की व्यंजना भी होती जाती है। कहना न होगा कि भावावेश के साथ 'गीतिनाट्य' का प्रवाह ग्रागे बढता है। उनमें भावों के आवेग को जितना महत्त्व दिया जाता है उतना कथा को नहीं। इसीलिए गीतिनाट्य-लेखक उदय शंकर भट्ट ने श्रपने गीतिनाट्यों को 'भाव-नाट्य' कहकर पुकारा है श्रीर उसकी व्याख्या करते हुए कहा है कि भावनाट्य एक प्रकार की मानिधक उथल-पुथल मचानेवाली भावधारा को लेकर चलता है श्रौर श्रपनी शृंखलाएँ लम्बे-लम्बे छोरों से जोड़ कर समन्वित को ग्रहण करता है। प्रकृति श्रीर गीति उसके श्रालंबन हैं श्रीर विचार उद्दीपन, इस-लिए परिगाति रस है। कायिक व्यापार उसमें नहीं होते, यदि होते हैं तो बहुत थोडे । केवल मानसिक चिन्तन का सतत प्रदर्शन होता है ।

'गीतिनाट्य' में नाटकों की भाँ ति बाह्य चेष्टाएँ श्रिधिक नहीं प्रदर्शित की जातीं। श्रन्तर की यहाँ विशेषता मिलने के कारण श्रान्तरिक मनोभावों को श्रिधिक महत्त्व दिया जाता है। यही कारण है कि 'गीतिनाट्य' में व्यावहारिक जगत की श्रन्यान्य परुष घटनाएँ एक दम वर्जित होती हैं। उदाहरण स्वरूप युद्ध के दृश्यों, में परस्पर वैर से उत्पन्न बाह्य संघर्ष की जितनी प्रमुखता शुद्ध नाटक में मिल सकती है उतनी क्या, उसकी चतुर्थी श प्रमुखता भी गीतिनाट्य

१. राधा, उदय शंकर भट्ट- 'भूमिका', पृ० ६।

के लिये अपेष्तित नहीं । शुद्ध नाटक में जहाँ इस बिहर्द्ध को स्थान मिलता है वहाँ अन्तर्द्ध भी उसका एक अविभाज्य तत्त्व होता है । यही कारण है कि नाटक में आत्मभाषण (स्वगत) की नियोजना भी की जाती है । आत्मभाषण में पात्र के हृदय की भावना एवं हृदयस्थ अन्तर्द्ध को बाहर प्रकट होने का सुअवसर मिलता है । कहने का तात्प्य यह कि शुद्ध नाटक में कोरा बहिजंगत अपने समस्त कियाकलापों सहित दर्शक के समन्न आ उपस्थित होता हो, ऐसी बात नहीं । उसमें भी भावात्मकता को स्थान मिलता है किन्तु बहाँ कथा आग्रह के कारण भावों की अत्यधिक प्रधानता को अधिक अथ नहीं दिया जाता । किन्तु गीतिनाट्य में गीतिकाव्य की सी भावात्मकता पाई जाती है, क्योंकि वह गद्य में न होकर पद्य के माध्यम से निर्मित होता है । पद्य, गद्य से कहीं अधिक भावात्मक होता है । दूसरे 'गीतिनाट्य' में कथा के सौन्दर्य पर उतना ध्यान नहीं दिया जाता जितना, उसके आधार पर की गई भावाभिन्यंजना पर । सच पूछा जाय तो 'गीतिनाट्य' भावों की पूर्ण इकाई में ही अपने सौन्दर्य को सुरन्तित कर पाता है । इस भावान्वित के साथ ही साथ भावों की कोमलता उसकी दूसरी विशेषता होती है ।

इसी भावप्रधानता के कारण हम 'गीतिनाट्य' को भावप्रधान काव्य में परिगणित करते हैं, श्रौर यही भावप्रधानता गीतिकाव्य की एकमात्र निधि होने के कारण उसे 'गीतिनाट्य' की संज्ञा दे देती है। जिस भौति रूढ़ियों में रह कर गीतिकाव्य का सौनदर्भ विखर जाता है. ठीक उसी भाँति गीतिनाटय रूढियों के बन्धन में बँध नहीं सकता । किसी सीमित रूढ़ि के अनुसार उसे ढालने की चेष्टा उसकी वास्तविक सुन्दरता पर श्राधात पहुँचाती है। कवि को श्रपने भावानुरूप सामग्री चुनने में पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है श्रीर उसे जिस शैली में वह श्रमिव्यक्त करना चाहता है, करता है। कभी तो वह नाटक के कथोपकथन को श्रपनी शैली के लिये उपयुक्त समझ भावाभिन्यं-जना करता है, कभी नाटक के दृश्यविधान तथा श्रन्य संकेतों को लेकर श्रपने काव्य में भरने की चेष्टा करता है। 'गीतिनाट्य' अधिकतर कथोपकथनात्मक शैलो में ही लिखे गए हैं। नाटक की ही भाँति यह कथोपकथन अपने साथ कथा को तो गतिशीलता प्रदान करता ही है परन्तु उसमें प्रत्येक पात्र के हृदय श्रौर बुद्धि में उमझे हुए संघर्ष को ही चित्रित करना कवि का एकमात्र उद्देश्य होता है। श्रस्तु, जहाँ साधारण नाटक में बहिर्जगत् श्रीर श्रन्तर्जगत दोनों को स्थान दिया जाता है, वहाँ पर गीतिनाट्य में केवल अन्तर्जगत को ही प्रमुखता दी जाती है। फलस्वरूप यहाँ पात्रों के बाह्य क्रियाकलायों को जतना

नहीं चि ति किया जाता जितना उनके हृदयस्य भावों का श्रंकन श्रावश्वक समभा जाता है। कायिक व्यापार एक प्रकार से यहाँ होते ही नहीं—यदा कदा कुछ व्यापारों का संकेत भर किव दे देता है। श्रन्यान्य परिस्थितियों में पड़े हुए मानव के श्रन्तरतम में उद्दीत होनेवाली श्रन्यान्य प्रकार की भावनाएं एवं उनसे उत्पन्न हुए श्रन्यान्य प्रकार के संघषों को खोलकर रख देना होता है, एकमात्र कार्य उस गीतिनाट्यकार का। हृदय के भावात्मक उद्रेक श्रीर उससे उत्पन्न हुई मानसिक भावधारा वह बीज होती है जिसपर 'गीतिनाट्य' का श्रंकुर जमता है। साधारण तौर पर नाटकों में शारीरिक व्यापारों को मानसिक चिन्तन की प्रधानता होती है। प्रकृति यहाँ इस चिन्तन में सहकारी रूप से श्राती है। यही कारण है कि 'गीतिनाट्यों' में प्रकृति के रम्य हश्यों का श्रधिक विधान किया जाता है। इन्हीं के सहारे पात्रों को भावमग्नता श्रत्यन्त तीव्र हो उठती है श्रीर वे मानों चिन्तन में लीन से हो जाते हैं।

'गीतिनाट्य' में पात्रों की बहुलता नहीं होती। कुछ पात्रों को लेकर उन्हीं के माध्यम से किन भागाभिन्यंजना परोच्च रूप में करता है। अतः आत्माभिन्यंजना की शैली दूसरी होती है। किन अनेक पात्रों में अपने न्यक्तित्व का मानों आरोपण करता है, किन्तु यहाँ पर किन आत्माभिन्यंजक कान्य की माँति अपने न्यक्तित्व को बाहर नहीं प्रकट होने देता। नाटक के समस्त तत्त्वों में से वह कथोपकथन के तत्त्व को चुनता है और उसी में होकर उसके न्यक्तित्व का प्रचेप होता है।

नाटकीय कथोपकथन की शैली में लिखे जाने वाले इन गीतिनाट्यों में नाटकीय संकेत अवश्य दिये जाते हैं, यद्यपि विस्तृत रूप में नहीं। वह भी केवल इसलिये कि पाठक अनुकूल वातावरण के अनुरूप उद्दीप्त भावों को समभ्य लें। इनमें दृश्य होते हैं, किन्तु चार या पाँच दृश्यों की ही अधिकतर योजना होती है। इनके आकार भी छोंटे ही होते हैं।

कहा तो यों जाता है कि 'गीतिनाट्य' की रचना रंगमंच पर खेले जाने के ध्येय से नहीं की जाती, किन्तु उसमें दृश्यविधान एवं नाटकीय संकेतों की नियोजना यह संकेत करती है कि यदि उनका प्रदर्शन करना चाहें तो हम अवश्य कर सकते हैं। हाँ, गीतिनाट्य उसी दर्शक मंडली के लिये ही उपयुक्त होगा जो अत्यन्त सभ्य एवं सुशिचित ही नहीं जिसमें किव की भावुकता भी पर्याप्त मात्रा में विद्यमान हो। उसको समभने के लिये भावुक होना इसीलिये परमावश्यक होता है कि वह एक तो भावप्रधान होता है दूसरे वह गद्य में न होकर भावात्मक पथ में विरचित होता है। साधारण जनता के बीच उसका प्रदर्शन केवल मनोरंजन सामग्री भले दे दे, उच्च रसानु-भूति कदापि नहीं प्रदान कर सकता।

समुचित रूप से देखा जाय तो गीतिनाट्य ऐसा काव्यरूप है जिसकी मूल भावना एवं शौली आत्माभिन्यंजक होती है और नाटकीय कथोपकथन के आधार पर पात्रों की भावाभिन्यंजना एवं कथा का सूत्र आगे बदाया जाता है। आतः भावात्मक वस्तु, कथोपकथनात्मक शौली और आत्माभिन्यंजना ये तीन विशेषताएं गीतिनाद्य की निर्धारित की जा सकती हैं।

भावात्मक वस्तु

एक छोटी सी कथा का श्राधार लेकर गीतिनाट्य निर्मित होता है। इस कथा की एकमात्र विशेषता यह होती है कि वह वर्णमात्मक या घटना-प्रधान नहीं होती, श्रापित उसमें भावों का सौन्दर्य निराला होता है। ऐसे भाव जो हृदय के भीतर सुगमता से प्रवेश कर उसमें बही भाव उद्वेलित कर दें, उन्ही भावों को गीतिनाट्य का रचियता जोवन के बीच से खोज निकालता है श्रीर काव्यनिर्माण करता है। कभी यह वस्तु ऐतिहासिक श्रीर कभी पौराणिक होती है। इनके श्रातिस्वत कि काल्पनिक वृत्त को भी लेकर चलता है। वस्तु कहीं से वह ले परन्तु उसका मर्मस्पिशिणी होना सबसे प्रधान गुण होता है। गीतिकाव्य श्रीर नाटक यहाँ मिलकर एक हो जाते हैं श्रातः गीतिकाव्य की भावात्मकता यहां निश्चित रूप से प्रस्तुत रहती है, इसमें कोई संदेह नहीं। दूसरे उसकी कोमलता श्रीर रसमयता भी पूर्ण रूप से सुरिच्ति रहती है।

प्रसाद जी का 'महाराणा का महत्त्व' गीतिनाट्य ऐतिहासिक है, 'कहणालय' पौराणिक, श्रीर कल्पनात्मक गीतिनाट्य है केदारनाथ मिश्र का 'संवर्त', गुप्तजी का 'श्रनघ' श्रीर भट्टजी का 'मत्स्यगन्धा', 'विश्वामित्र' श्रीर 'राधा'। वस्तु की भावात्मकता किव की कल्पनात्मक प्रतिमा पर श्राधारित होती है। उसमें जितनी कल्पना की उत्कृष्टता होगी गीतिनाट्य उतना ही सुन्दर बन पड़ेगा श्रीर उसकी वस्तु उतनी ही भावप्रधान। दूसरे, उसमें पात्रों के बाह्य क्रियाकलाप पर ध्यान न देकर किव जब उसकी श्रान्तवृत्ति की छानबीन करने लगता है तब उसका स्वरूप दृदय की श्रार्द्रता से बहुत ही कोमल बन जाता है। इसी कारण परुष्ठ रसों को यहाँ श्रिषिक स्थान नहीं दिया जाता। जैसे वीमत्स, भयानक श्रादि रस गीतिनाट्य में कम प्रयुक्त होते हैं, श्रुगार श्रीर करण रस को ही श्रीक स्थान दिया जाता है।

इनका प्रभाव स्थायी रूप में मानव पर पड़ता है। कहने का आशय यह कि 'गीतिनाट्य' की वस्तु भावात्मक प्रसंगों पर निर्मित होकर अपने में जिन रसों का परिपाक करती हैं वे अत्यन्त कोमल और प्रभावपूर्ण होते हैं।

कथोपकथनात्मक शैली

गीतिनाट्य की यह भावात्मक कथावस्तु पात्रों के परस्पर कथोपकथन द्वारा गितशील होती है। इन्हों विभिन्न पात्रों के चिरत्र के बीच किव श्रपने श्राप को छिपा रखता है श्रीर मानों उन्हों की भाषा में श्रपने भावों को व्यक्त करता जाता है। किव का श्रपना स्वरूप यहां व्यक्त नहीं होने पाता, प्रत्युत भिन्न भिन्न पात्रों के कथोपकथन द्वारा भावाभिव्यंजना होती है। भावात्मक काव्यरूप होने के नाते कथोपथन बड़े ही सजीव श्रीर मार्मिक होते हैं। पात्र का श्रात्मभाषण, पात्र के चिरत्र को खोलकर प्रकट रूप में पाठक के समद्य रख देता है। उसका हृदय बिना किसी श्रावरण के यहाँ खुल पड़ता है, जिसपर शिष्टाचार का कोई भी बन्धन नहीं होता श्रीर श्रात्मप्रकाशन से कोई संकोच नहीं होता। श्रस्त, 'गीतिनाट्य' में पात्रों के स्वगत कथन श्रीर परस्पर के कथोपकथन द्वारा एक श्रीर कथा गितशील होती है तो दूसरी श्रीर भावाभिव्यंजना होती जाती है।

कथोपकथन का सौन्दर्य 'गीतिनाट्य' का सबसे आवश्यक तत्त्व हो जाता है। इसके बिना उसके सौन्दर्य में कभी आ जाती है। कथा का अंश इसीके सहारे प्रगतिशील होता है। पात्रों के कियाकलाप, उनका चरित्र इसी कथोपकथन के आधार पर विकसित होता है। अस्तु, किव उसमें अनुपयोगी बातों का सदा परिहार करता हुआ केवल उन्हीं बार्तालापों को अपने काव्य में स्थान देता है जो अत्यन्त प्रभावशाली होते हैं साथ ही कथोपकथन में गीतिमत्ता की भी आवश्यकता होती है। क्योंकि गीतिनाट्य में सजीवता इसी गेय तत्त्व से आ पाती है। गीतिकाव्य में संगीत की मधुरता अपूर्व होती है। ठीक इसी भाँति गीतिनाट्य में गीतों की योजना भी होती है। कहीं कहीं उसके कथोपकथन अति संगीतात्मक भी होते हैं। उदाहरणार्थ मट्टजी के 'राधा' शीर्षक गीतिनाट्य के प्रस्तुत उदाहरण को ही लीजिये:—

विशाखा-

भूलने वाली नहीं थी भूल जाने क्यों गई है। हाय! भीगे विना क्या सिल, भव नदी तैरी न जाती १ राघा विवश सी होकर-

क्या करूँ, कैसे करूँ, सब कुछ हुआ विपरीत जीवन, क्प पर जाती कलश ले नीर लेने हेतु जब मैं, पैर ले आते मुक्ते अनजान में यमुना नदी-तट। क्या तुक्ते कुछ भी न होता, मुक्ते यह क्या होगया है १९

नाटक में संगीत की योजना रसमग्नता के लिये होती है, जिससे दर्शक पूर्ण रूप से उसमें लीन हो जाय। इसके बिना उसमें सरसता आ तो जाती है किन्तु मनोवेगों को तीव्र रूप में तरंगित करने वाला तत्त्व यही संगीत तत्त्व होता है। अतः नाटककार नाटक के बीच-बीच में कथोपकथन के साथ ही गीतों की योजना भी करता जाता है। ठीक इसी भाँति गीतिनाट्य लेखक गीतों का सुजन भी बीच बीच में करता है। इससे उसका आकर्षण द्विगु-णित हो जाता है।

आत्माभिव्यंजना

गीतिनाट्य में स्रात्माभिन्यंजना को स्थान है स्रथवा नहीं यह विचारणीय प्रश्न हो जाता है। कारण यह है कि जहाँ वह मुख्य रूप में गीति काव्य है वहाँ नाटक के भी वह समीप है। गीतिकाव्य में श्रात्माभिव्यंजना की पूरा पूरा स्थान मिलता है, किन्तु नाटक में उसे कोई भी स्थान नहीं। भले ही नाटककार एक विशेष पात्र ऐसा बना ले जिसके द्वारा उसकी हृदयस्य भावनाएँ श्रमिव्यंजित हों, किंतु शुद्ध श्रात्माभिव्यंजना को वहाँ कोई भी स्थान नहीं। श्रस्तु, इस मिश्रकाव्यरूप में नाटकीय कथोपकथन की शैली को श्रपनाने के कारण शुद्ध त्र्यात्मामिन्यंजना को स्थान नहीं मिलता । कवि श्रपने सूच्म मनोवैज्ञानिक ज्ञान द्वारा प्रत्येक पात्र के अन्तः करण में प्रवेश कर उनकी चित्तवृत्ति एवं श्रनुभृति को श्रपनी बना लेता है श्रीर तब उन्हीं पात्रों द्वारा उनकी श्रिमिव्यंजना करता है; स्वयं श्रपने श्राप वह कुछ भी नहीं कहता। श्राशय यह कि किव की श्रनुभूति गीतिनाट्य में श्रन्यान्य पात्रों के माध्यम से बाहर श्रमिव्यंजित होती है। यह सहारा वह श्रवश्य लेता है। जिस प्रकार भिन्न-भिन्न प्रकार के वस्त्र पहन कर श्रिभिनेता भिन्न-भिन्न रूपों में हमारे सामने प्रस्तुत होता है श्रीर भिन्न-भिन्न प्रकार से भावाभिव्यंजना करता है। उसी भाँति गीतिनाट्यकार अपने काव्य में बहुमुखी होकर सामने आता है। 'मत्स्यगंघा' के इस वार्तालाप को ही लीजिये।

र. राधा, उदयशंकर भट्ट, पृ. ७. ८।

सुभु (श्रारचर्य में श्राकर)-

तेरे मृदु श्रंतर में कौन चुपचाप बैठा, गा रहा है गीत मैं तो जानती नहीं हूँ कुछ । मैं तो यह जानती हूँ कोई कह जाता है मंजु-मंजु चृंत किशलय के तंतु में लगी हुई। मुद्रित कणों सी शिव सुषमा लिए हुए, श्राई हूँ धरा पर न जाने क्या करने।

मत्स्यगंधा (उन्मन सी होकर)-

न जाने कैसा हो रहा है, कैसा यह हो रहा है, मेरी सब इच्छा की सीमाएँ विखरती हैं, जैसे मैं न कुछ रही। किन्तु तो भी कुछ हूँ।। १।।

—मत्स्यगंधा, उदयशंकर भट्ट पृ० ८.

यहाँ पर सुभु श्रौर मत्स्यगन्धा के परस्पर वार्तालाप में किव की भावना का सूत्र विधा हुश्रा चला जाता है।

नाटक में भी इसी प्रकार का श्रात्माभिन्यंजन पाया जाता है। नाटक-कार स्वयं श्रपने मुँह से एक शब्द भी नहीं कहता प्रस्युत उसकी कथा के भीतर श्राए हुए पात्र ही उसकी भावना के मानों प्रतीक होते हैं, जिनके बीच भाजकता है किव का श्रपना व्यक्तित्व। किन्तु गीतिकाव्य में ऐसी बात नहीं, वहाँ तो किव हृदय को खोलकर रख देता है। इस प्रकार गीतिनाट्य दृश्य-काव्य के समीप इसी श्राभिन्यंजना-प्रणाली को लेकर श्रिषक है श्रीर गीता-रमक उद्रेक को लेकर वह गीतिकाव्य के ही निकट रखा जाता है।

उपर्युक्त तीनों तत्त्वों के निष्कर्ष से इम गीतिनाट्य उस रचना को कहते हैं जिसमें नाटकीय कथोपकथनात्मक शैली में अन्यान्य पात्रों के माध्यम द्वारा किन के दृदय की रागात्मक भावना बहुमुखी होकर अभिन्यंजित होती है। हश्यकान्य की भौति बीच बीच में गीतों की योजना और नाटकीय दृश्य-विधान जहाँ एक और उसमें होता है, वहाँ दूसरी श्रोर गीतात्मकता एवं भाव-प्रधानता उसके विशिष्ट गुण होते हैं।

श्रॅंग्रेजी के लिरिकल ड्रामा का प्रभाव

काव्य के इस रूप की समता यदि अंग्रेजी का कोई काव्यरूप रखता है तो वह किव ब्राउनिंग के पद्यमय नाटक हैं, जिन्हें वहाँ 'लिरिकल ड्रामा' (Lyrical Drama) की संज्ञा दी जाती है। कविता में सफल नाटक की रचना कर एक नवीन काव्य रूप को जन्म देने वाला ब्राउनिंग ही हुआ। उसने मनःस्थिति की कोई विशिष्ट अवस्था लेकर ऐसे मावात्मक नाटक लिखे जिनमें गीतात्मकता का पुट भी पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध है। 'इन ए बेलकनी' (In-A Balcony) बहुत ही सुन्दर बन पड़ा है। इसमें जीवन के बहिजंगत एवं उससे संबंधित संघर्ष प्रमुख नहीं, अपितु अन्तर्जगत एवं उससे संबंधित अन्तर्ज्ञन्द को लेकर इसकी रचना हुई है। इसी प्रकार बाउनिंग के प्राय: सभी गीतिनाट्य वस्तु की इतिवृत्तात्मकता को लेकर न चले। उनके लिये तो कहा गया है कि ब्राउनिंग ने मानव चित्तवृत्ति का सुन्दर अध्ययन कर उसी के उद्घाटन को अपने गीतिनाट्य का विषय बनाया। 'इस प्रकार मानवात्मा को काव्य के कार्य का प्रमुख बीज बनाकर उन्होंने उसके छिपे रहस्यों को प्रकट करने की चेष्टा की। उनकी अति भावात्मकता का एकमात्र कारण यही है। यही मावात्मकता काव्य की इस विधा का एकमात्र गुण बन गई और एकान्त में उनको पढ़कर आनन्द उठाना ही हो गया उनका ध्येय।

ब्राउनिंग के समान टेनिसन के 'गीतिनाट्य' भी बहुत सुन्दर माने जाते हैं। कोई कोई गीतिनाट्य तो ब्राउनिंग से भी सुन्दर हो गए हैं। विशेषकर बकेट, (Backet) श्रौर क्वीन मैरी (Queen Mary)। इन्होंने श्रपने गीतिनाट्य में एक नवीन प्रकार के मुक्त छुन्द की उद्भावना की श्रौर शेक्स-पियर की भाँ ति बीच बीच में गीतों की योजना भी की। ऐतिहासिक इन्त को लेकर भी इनके गीतिनाट्य रचे गए; किन्तु पात्रों को बहुलता उनमें नहीं मिलती। किसी कार्य श्रयवा घटना के श्राधार पर पात्रों के चरित्र-चित्रण की विधि में टेनिसन सिद्धहस्त न थे; बिल्क पात्रों के परस्पर कथोपकथन द्वारा चरित्रोद्घाटन की शैली को ही उन्होंने श्रपनाया।

श्रंप्रेजी के गीतिनाट्यों को देखने से यह निष्कर्ष निकलता है कि उनकी रचना भी रगमच को लच्च में रखकर न की गई, यद्यपि उनमें नाटकीय हश्यविधान, कथोपकथन एवं यत्र-तत्र नाटकीय संकेत आवश्य मिलते हैं। उनकी सबसे बड़ी विशेषता इसी बात में है कि कवि साधारण से साधारण व्यक्ति को लेकर उसे ऐसी परिस्थितियों में डाल देता है कि उनमें से होकर उसका व्यक्तित्व निखर उठता है; तात्पर्य यह कि मानवात्मा की विविध

This new form of drama is the drama as we see in Browning, a drama of interior, a tragedy or comedy of the soul. An Introduction to the Study of Browning., A. Symons.

श्रवस्थाश्रों का यथातत्थ्य चित्रण श्रंग्रेजी के गीतिनाट्यों में भी मिलता है। श्रन्तरतम की गुत्थियों को मुलभाना उनका एकमात्र लच्च है श्रौर उनकी शौली बड़ी ही भावात्मक एवं काव्यमय है। श्रंग्रेजी के इस काव्यरूप की शौली से हिन्दी के किव प्रभावित हुए हैं।

'हिन्दी के प्रमुख गीतिनाट्य

हिन्दी में गीतिनाट्य की रचना सर्वप्रथम जयशंकर प्रसाद ने की । इनका पहला गीतिनाट्य 'करुणालय' सन् १६१३ में 'इन्दु' पत्रिका में प्रकाशित हुआ । इसकी रचना द्वारा गीतिनाट्य की नवीन शेली की प्रसाद जी ने जन्म दिया और आगे चलकर परवर्ती कियों द्वारा अधिकतर यही शेली गीतिनाट्यों के लिए ग्रहीत भी हुई । जिस शेली में 'करुणालय' की रचना हुई वह है मात्रिक बनों में अभिन्नाच्य छन्दों के प्रयोग की नवीन शेली । यों तो प्रसाद जी ने इसके पूर्व ही अभिन्नाच्य छन्दों का उपयोग अपनी कितता में आरंभ कर दिया या, किन्तु प्रस्तुत गीतिनाट्य में मात्रिक बनों में उसका प्रयोग बिलकुल नवीन दिखाई पड़ा । इसके अतुकांत मात्रिक छन्दों में जो विराम चिह्न दिया गया है वह वाक्य के अनुरूप है ।

'करुणालय' की कथावस्तु एक छोटी सी पौराणिक कथा है जिसमें शुनः-शेफ की करुणकथा का नाटकीय रूप में श्रिभिव्यंजन श्रत्यिक प्रभावात्मक शौली में हुश्रा है। सब मिलाकर इसमें पाँच छोटे-छोटे दृश्य हैं जिनमें पौराणिक पात्र हरिश्चन्द्र, रोहित, वशिष्ठ, विश्वामित्र, श्रजीगर्त श्रौर शुनः-शेफ मुख्यरूप से कथा के बाहक हैं। गीतिनाट्य बड़े ही नाटकीय ढंग से श्रारंभ होता है जहाँ राजा हरिश्चन्द्र श्रपने सहचरों के साथ जलविहार श्रौर वार्तालाप करते हुए दिखाई पड़ते हैं।

> हरि॰-सांध्य नीलिमा फैल रही है, प्रान्त में, सरिता के निर्मल विधु बिम्ब विकाश है। जो नभ में धीरे धीरे है चढ़ रहा, प्रकृति सजाती-क्रागत-पतिका रूप को।

> > —'कच्णालय' पृ०१।

इसी समय नेपध्य में घाँर गर्जन सुनाई देता है जिसमें हरिश्चन्द्र की श्रपने बचनों का स्वर सुनाई पड़ता है। द्वितीय दृश्य में भयभीत रोहित कानन में दिखाई पड़ता है। तृतीय दृश्य में शुनःशेफ को रोहित सौ गायों के बदले मोल ले लेता है। चतुर्थ में शुनःशेफ की बिल का श्रादेश विशिष्ठ हरिश्चंद्र को देते हैं। श्रीर पंचम में सम्पूर्ण गीतिनाट्य का हृदयस्पर्शी हर्य सामने श्राता है। बच के समय शुनःशेफ चीत्कार उठता है।

हाय े तुम्हारी करुणा की भी क्या हुआ। जो न दिखाती स्नेह पिता का पुत्र से ।

× × ×

त्राहि त्राहि करुणालय ! करुणा सदामें । रखो बचालो ! बिनती है पद पदामें ।।

- 'कच्णालय' पृ. २० ।

शक्ति वध-श्रस्त फेंक देता है श्रौर श्रजीगर्त बध के लिये उद्यत होता है। श्राकाश में घोर गर्जना होती है श्रौर विश्वामित्र श्रपने पुत्रों सहित प्रवेश करते हैं। सुब्रता-विश्वामित्र मिलन होता है श्रौर विश्वामित्र विश्व को धिक्कारते हुए समवेत स्वर में गा उठते हैं। शुनःशेफ का बंधन स्वयं खुल पड़ता है।

प्रस्तुत गीतिनाट्य श्रत्यिक प्रभावात्मक शैली में विरचित है। नाटक श्रीर गीति तत्त्व यहाँ मिलकर एक हो गए हैं। श्रन्त में किन ने एक गीत भी उसमें रखा है। शैली की दृष्टि से करुणालय भावात्मक कोटि में रखा जाता है।

करुणालय के पश्चात् सन् १६१४ में 'महाराणा का महत्त्व' गीतिनाट्य प्रसाद ने रचा । इसकी घटनायें ऐतिहासिक हैं श्रीर किव ने इससे पराजित महाराणा प्रताप के चित्र की उच्चता को प्रदर्शित करते हुए श्रात भावात्मक गीतिनाट्य की रचना की है। यहाँ किव ने करुणालय की भाँ ति दृश्यों का विधान नहीं किया है। श्रापित कथोपकथनात्मक शौली में कथा के प्रवाह को श्रागे बढ़ाया है। सम्पूर्ण गीतिनाट्य में इस दृष्टि से रूपगत श्रांतर श्रा गया है। छन्द की दृष्टि से भी इसमें नवीनता है। यहाँ तुकांतिवहींन मुक्त छन्द तो हैं किन्तु उनका श्राधार इक्कीस मात्राश्रों का श्रारिल्ल छन्द बनाया गया है, जो कुछ हेर-फेर के साथ यहाँ प्रयुक्त हुश्रा है। इस छन्द के वैशिष्ट्य में गीतिनाट्य का प्रवाह गितपूर्ण हो उठा है।

सम्पूर्ण गीतिनाट्य का मूल बिन्दु दो पंक्तियों में निहित है:— शत्रु इमारे यवन—उन्हीं से युद्ध है यवनी गण से नहीं हमारा द्वेष है।

—'महाराणा का महत्त्व' पू० १२.

महाराणा के इन्हीं शब्दों में कथा का सार भी छिपा हुआ है। किस भौंति सुरिच्चित रूप में महाराणा, रहीम खाँ की बेगम को उसके शिविर में पहुँचा देते हैं इसी के द्वारा उनके महत्त्व का प्रदर्शन किया है। कथोपकथन का सौन्दर्थ यहाँ अपूर्ण है।

> प्रिये! तुम्हारे इस म्रानुपम सौन्दर्य से वशीभूत होकर वह कानन-केसरी दांत लगा न सका; देखा—गान्धार का सुन्दर 'दाख'—कहा नवाब ने प्रेम से कॅपी सुराही कर की, छलकी वारुणी देख ललाई स्वच्छ मधूक कपोल में; सुमन कुंज में पंचम स्वर से तीव हो बोल उठी वीणा—'चुप भी रहिये जरा।''

कथोपकथन की सजीवता इस गीतिनाट्य की विशेषता है। किन ने विषयानुरूप उसमें भाषा-परिवर्तन कर दिया है जो वातावरण के श्रंकन में सहायक है।

प्रसाद के पश्चात् मैथिलीशरण गुप्त का 'श्रनघ' गीतिनाट्य श्राता है जिसकी रचना तुकान्त छुन्दों में हुई है। श्रन्त्यानुशस पर ध्यान रखने के कारण इस गीतिनाट्य में संगीतात्मकता का पुट श्रिषक नियोजित हो सका है। शैली की दृष्टि से दूसरी विशेषता इसकी यह है कि गुप्त जी ने इसका श्रारंभ मंगलाचरण से किया है। प्रथम पद्य में राम, कृष्ण श्रीर बुद्धको याद करने के पश्चात् गीतिनाट्य का श्रारंभ होता है। साथ ही जिस उद्देश्य को लेकर इसकी रचना हुई है उसका निवेंश भी पूर्व ही कर दिया गया है:—

न तन सेवा न मन सेवा न जीवन श्रीर धन सेवा मुफ्ते इष्ट है जन सेवा सदा सच्ची भुवन सेवा।।

प्रस्तुत गीतिनाट्य का नायक मध है जो किव के द्वारा भगवान बुद्ध का साधनावतार भी माना गया है। उसी को लेकर जो कथा इसमें सँजोई गई है वह अन्य गीतिनाट्यों की अपेद्धा बहुत बड़ी है। इसमें सब मिलकर सोलह

१. महाराणा का महत्त्व, जयशंकर प्रसाद, पृ. १३।

२. 'श्रनघ'—मैथिलीशरण गुप्त पृ. १।

हश्य हैं श्रीर बीच बीच में गीतों की नियोजना भी है। पुरुष पात्रों में मघ, उसके पिता, गाँव का मुखिया, उसका पुत्र, श्रीर मघ के पाँच साथी तथा स्त्री पात्रों में मालिन, उसकी पालित कन्या सुरिम, मगध की रानी तथा मघ की माता मुख्य हैं। इसी मघ की निःस्वार्थ सेवा को लेकर यह गीतिनाट्य रचा गया है। इसका श्रन्त सुखान्त है जब मघ श्रीर उसकी प्रिया सुरिम का विवाह हो जाता है।

श्रादर्श भाव श्रीर उपदेशात्मकता के तत्त्व से प्रस्तुत गीतिनाट्य में भावा-त्मकता का श्रभाव श्रा गया है।

गुत जो के अनन्तर उदयशंकर भट्ट ने अत्यधिक भावात्मक शैली में तीन गीतिनाट्यों की रचना की। ये क्रमशः मत्स्यगन्धा, विश्वामित्र और राधा हैं। भाषा, भाव और कला तीनों ही की पूर्णता यहाँ आकर दिखाई पड़ी और भावात्मकता का तत्त्व यहाँ सबसे अधिक परिमाण में नियोजित हुआ। मत्स्यगन्धा

'महाभारत' में एक प्रसंग श्राता है जिसमें व्यासदेव ने बड़े ही हृदया-कर्षक रूप में उस निरपराध श्रपराधिनी का चित्रांकन किया है जिसे पराशर ऋषि द्वारा श्रनन्त यौवन का वरदान मिला—िकन्तु वह वरदान उसके लिए कठोर श्रभिशाप हो गया—जब नियति ने उसके मस्तक का सिन्दूर पोंछ दिया। इसी प्रसंग को लेकर भट्टजी ने बड़े ही भावात्मक रूप में श्रपने इस गीतिनाट्य की रचना की है।

मत्त्यगंघा में इस छोटी सी कथा के अनुरूप केवल पाँच दृश्य और चार पात हैं। मत्त्यगन्धा वह धीवर कन्या है जिसे समग्र संसार का सौन्दर्य प्राप्त है, सुसु उसकी सखी है, अनंग सृष्टि का मूल प्रेरक है और पराशर वे ऋषि हैं जिन्होंने मत्त्यगंघा को सदा यौवन का वरदान दिया था।

धीवर बाला बड़ी होती है श्रीर श्रनंग के शरों से बिंध जाती है श्रृषि पराशर श्रनायास नदीतट पर मिल जाते हैं। मोली सी वह उनसे श्रान्त यौवन का वरदान मांग बैठती है। तत्पश्चात राजा शान्तन की श्रद्धीं ज्ञिनी बनती है, किन्तु विधि के निष्ठुर हाथ उसके सुख को बरबस छीन लेते हैं श्रीर तब उसे भान होता है उस श्रिमशाप स्वरुप वरदान का उसके जीवन में घटाटोप श्रन्धकार ही श्रंधकार छा जाता है।

प्रथम दृश्य खुलता है सन्ध्या समय गंगा किनारे मत्स्यगन्धा श्रीर उसकी सखी सुभु नदी तट के उपवन में पुष्प चयन कर रही हैं श्रीर साथ ही साथ गाती भी जाती हैं। वातावरण तथा मौसम का सुद्दावनापन दोनों ही की श्रात्मिविभोर कर देता है श्रीर दोनों ही श्रपने श्रन्तरतम में किसी के चुपचाप प्रवेश होने एवं किसी मधुर रागिनी के संकृत होने का श्रनुभव करने लगती हैं। मत्स्यगंघा श्रकेली रह जाती है इसी समय श्रनंग श्राकर उससे वार्तालाप करके प्रत्यान करता है श्रीर उसके शरों से विघी हुई मत्स्यगंघा उसी श्रनन्त यीवन को कामना करती हुई चली जाती है जिसे श्रनंग ने शाप कहकर समकाया था उसे :—

कोई प्रिय अवसर मिला कब बार बार लीलता ही जाता सदा काल व्याघ कालसुत। किन्तु मैं तो देखता हूँ, देखता यही कि आज पास यदि वरदान शाप हो लगेगा तुमे ।

दूसरा दृश्य खुलता है श्रीर नाव के पास एक हाथ में डांड लिये मत्स्य-गंधा श्रपने श्रन्तरतम की गुत्थियों को सुलभाने की चेष्टा करती हुई दिखाई पड़ती है:—

कौन तस शृंखला में जकड़ रहा है मुक्ते उवल उवल मेरा प्राण भाग उठता।

-- मत्स्यगंघा' पृ० २२ ।

इतने में पराशर ऋषि आते हैं और नदीपार उतारने के लिये उससे कहते हैं। तीसरे दृश्य में सूर्यास्त हो चुकता है और नाव पर पराशर बैठ जाते हैं, मत्स्यगन्धा खेने लगती हैं। उस निस्तब्धता में मत्स्यगन्धा चिर यौवन का वरदान मांगती है—पराशर यह कहते हुए कि 'प्रिय भी सदा न प्रिय रहता है' उसे फिर एकबार सचैंत करते हैं किन्तु मत्स्यगन्धा फिर भी उसे इष्ट समभ याचना करती है। पराशर ऐसा ही हो कहते हैं और दृश्य समाप्त हो जाता है।

चौथे दृश्य में उसी नदी के किनारे मत्त्यगंघा एकाकिनी हो बैठी हुई अप्रतीत की उस घटना को याद करती हैं जब उसने ऋषि से बरदान मांगा था और याद कर प्रसन्न होती है।

किन्तु पांचवाँ दृश्य खुलते ही प्रातः काल के समय वह विधवा सत्यवती के रूप में प्रासाद के शिखर पर अस्तव्यस्त सी खड़ी हुई दिखाई पड़ती है। श्राज उसे अपनी भूल समभ में श्राती है जब उसका स्वर्ग नर्क में परिणत हो, समस्त उमंगों को जीवन का भार बना देता है। वह कह उठती है—

१. मत्स्यगन्धा — उदयशंकर भट्ट, पृ० १७ ।

हे महान ऋषिवर पाराशर, क्यों दिया था वर यह खर तर । आग क्यों लगाई देव ! बल्बरी सुमालती में खिलते ही खिलते ! हाय यह उषा नित आती बरसाती आग । रक्त सा उबाल देती देह का छनन छन ।।

-- 'मत्स्यगंघा' पृ० ४१ ।

इतने में पुनः श्रनंग का प्रवेश होता है जिसे देख मत्स्यगंथा व्याकुल हो कह पड़ती है--

हालाइल यह मधु पीना है कठिनतर जीना है कठिनतम दारुग विपत्ति सा। लेलो यह वरदान, लेलो यह ऋभिशाप।

—'मत्स्यगंघा' पृ० ४५ ।

किन्तु अनंग यह कहता हुआ कि यौवन का वरदान किसे न भार समान प्रतीत हुआ श्रदृश्य हो जाता है श्रीर यह देख मत्स्यगंधा मूर्छित होकर गिर पड़ती है। दृश्य समाप्त हो जाता है।

'मत्स्यगंघा' इस प्रकार भावों के संघर्ष को ले चलने वाला गीतिनाट्य है जिसमें मानसिक उथल-पुथल मचानेवाली भावधारा को ही किन ने प्रकृति एवं गीत के सहारे अभिन्यक्त करने का सुन्दर प्रवास किया है। विश्वामित्र

'विश्वामिन' मी उसी शैली में निर्मित हुन्ना है जिसमें 'मत्स्यगंधा' । इसमें कवि ने विश्वामिन न्नौर मेनका की विख्यात कथा को लेकर त्रहंकार, बल, शक्ति न्नौर न्नभिमान के प्रतीक विश्वामिन एवं प्रेम, कोमलता, भाव-पेशलता, नमता न्नौर स्फूर्ति की प्रतीक मेनका का संघर्ष दिखाया है। ब्रह्मर्षि बनने की महत्त्वाकांचा को लेकर किस प्रकार विश्वामिन का पतन होता है यह प्रस्तुत गीतिनाट्य में न्नान्द्रन्द्व के द्वारा बड़े भावात्मक ढंग से स्रात दृश्यों में प्रदर्शित किया गया है।

'राधा' में नारी-हृदय की भावप्रविश्वता एवं कोमलता का सुन्दर चित्रश् राधा-कृष्ण के प्रसंग को लेकर किय ने किया है। यहाँ कृष्ण कर्तव्यपरायश् है अपेदाकृत प्रेमपरायश्वता के और राधा अत्यधिक भावप्रविश्व हैं। इस गीतिनाट्य की शैली भी अन्य दोनों गीतिनाट्यों की भाँ ति भावात्मकता से पूर्ण है। नाटकीयता तो इसके चारों हश्यों में आदान्त विद्यमान है।

भट्टजी के इन भावात्मक गीतिनाटथों के पश्चात् तो हिन्दी में इस

काव्यरूप का श्रिधिक प्रचलन हो गया। निराला श्रपना 'पंचवटी-प्रसङ्क' लेकर श्राए, रामायण के शूर्पण्खा प्रसङ्क को लेकर निराला ने बढ़े ही सजीव कथोपकथनों द्वारा गीतिनाट्य की रचना की है। यहाँ भावों के साथ तुकान्त-विहीन छुन्द की पंक्तियाँ छोटी-बड़ी होती गई हैं। इसी शैलों को लेकर यह श्रन्य गीतिनाट्यों से कुछ भिन्नता लिये हुए है। कथोपकथनात्मक शैली में पात्रों के चरित्र स्वतः प्रकाशित भी होते गये हैं। मुक्त छुन्द सम्पूर्ण गीतिनाट्य को यहाँ प्रभावपूर्ण बना रहा है। 'पंचवटी प्रसंग' का श्रारंभ सीता श्रीर राम के वार्तालाप से होता है। सीता कहती हुई दिखाई पड़ती है:—

श्राती है याद उस दिन की
प्रियतम,
जिस दिन हमारी पुष्य वाटिका में
पुष्पराज बाल रिव किरणों से हंसते नव नीलोत्पल।
साथ लिये लाल को
धूमते समोद थे नयन मनोरम दुम। १

दूसरे में लच्मण का सुन्दर स्नात्मभाषण है। तीसरे में शूर्पण्ला का प्रवेश होता है जो स्रपने ही सौन्दर्थ पर मुग्ध दिखाई पड़ती है:—

किन्तु मुफे जान पड़ता है सृष्टि भर की सुन्दर प्रकृति का सौन्दर्य भाग खींचकर विधाता ने भरा है इस स्रंग में।

-- 'पंचवटी प्रसंग' पृ० १०।

चौथे दृश्य में राम, लद्मिण श्रीर सीता वार्तालाप करते हुए दिखाई पड़ते हैं तब शूर्पण्खा श्राती है श्रीर श्रन्तिम दृश्य में शूर्पण्खा श्रपने भावों को प्रकट करती हुई जब कोधावेश में श्रा जाती है तब लद्मण उसकी नाक काट लेबे हैं।

इस छोटे से प्रसंग को लेकर निराला ने बड़े ही प्रभावात्मक ढंग से गोति-नाट्य की रचना की है। यहां नाटकीय संकेत तो हैं किन्तु कम हैं श्रौर दृश्यविधान केवल भिन्न खंडों द्वारा प्रदर्शित किया गया है। संवर्त्त

न्त्राधुनिक गीतिनाटघों में केदारनाथ मिश्र 'प्रभात' के गीतिनाटघ 'संवत्त'

१. पंचवटी प्रसंग, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' पृ० १ I

ने विषयानुरूप एक नवीन तत्त्व प्रदान किया है। इन्होंने 'संवर्त' की रचना में युग के एक नवीन प्रश्न विज्ञान श्रीर धर्म के संघर्ष को लेकर बड़ा ही श्रमुपम काल्पनिक गीतिनाट्य लिखा है। साथ ही श्रमूर्त को मूर्त रूप प्रदान कर कि ने बड़ी ही विचारात्मकता श्रपने गीतिनाट्य में ला उपस्थित की है। इस प्रकार भावात्मकता से विचारात्मकता की श्रोर उन्मुख होते हुए गीतिनाट्य ने समुचित विकास किया है।

'संवर्त्त' एक मनोवैज्ञानिक गीतिनाटय है जिसमें रूपक के सहारे किन ने धर्म और विज्ञान अथवा यों किहिये हृदय और बुद्धि के संघर्ष को दिखाने की चेष्टा की है धर्म और ईश्वर में आस्था इस वैज्ञानिक युग में प्रायः शून्य है। मनुष्य का 'श्रहं' आज सब कुछ बन गया है। अहंकार के सामने कैसा धर्म और कैसी वह परम सत्ता ! किन्तु ज्ञान द्वारा श्रहंकार का अन्त हो जाता है और मानव कल्याया उसकी उस आध्यात्मिक मावना में निहित होता है, जहाँ अहंकार, कोध, तृष्या, हिंसा आदि का लेश भी नहीं। इसी भाव को लेकर किन ने गीतिनाटय का अतंत्र ज्ञान के समज्ञ श्रहंकार के ज्वालामुखी-गर्भ में समाहित हो जाने में दिखाया है। अस्तु, अन्य गीतिनाटयों से इसकी श्रेली अपनी प्रतीकात्मकता में भिन्न हो गई है। किन ने इन्हीं प्रतीकों के सहारे कथा-सूत्र को अप्रगामी किया है।

'संवर्त' के पात्र हैं आहंकार, कोघ, विज्ञान, हिंसा, किल्युग, घर्म, ज्ञान, प्रार्थना, और पृथ्वी। आधुनिक वैज्ञानिक युग में युद्ध और उनका स्त्रपात करने वाला मानव जिस मनोवृत्ति को अपने में छिपाए हुए है वही है आहंकार। इसी आहंकार के साथी हैं कोघ, तृष्णा, निकृति और अतृत। हिंसा तो वैज्ञानिक युग की मानों देन ही है। इस प्रकार एक ओर हिंसा, आहंकार, कोघ, विज्ञान और किल्युग है तो दूसरी ओर हैं धर्म, प्रार्थना, ज्ञान और पृथ्वी। अन्त में जीत दूसरे वर्ग की ही दिखाई गई है।

'संवर्त्त' में तीन खंड हैं श्रीर प्रत्येक खगड में कई दश्यों की योजना हुई । इस प्रकार विधान की दृष्टि से भी यह गीतिनाटय सबसे भिन्न दिखाई पड़ने लगता है।

प्रथम खरड के प्रथम हश्य में अहंकार की गर्जना से सम्पूर्ण प्रकृति वध्नित हो उठी है। अहंकार का दिल्ला हाथ क्रोध आकर उसका साथ देता है। वस अहंकार विद्रोह का अवतार बन कर और भी तेज के साथ हुंकार उठता है:—

सँभल ईश्वरवाद ! तू भी सँभल रे पाखरड । सँभल दुर्बल धर्म ! तू भी सँभल श्रंघी भक्ति ।।

-- 'संवर्त्त' पृ० १०।

दूसरे दृश्य में कोध का भैरव रूप है, तीसरे में हिंसा का आत्मकथन और विज्ञान की हुंकार । चौथे दृश्य में प्रकृति का जस्त रूप कवि ने बहुत ही सुन्दर शैली में खींचा है।

दूसरे खरड में धर्म, ज्ञान श्रौर प्रार्थना के कथोपकथन हैं। इसके प्रथम

दृश्य में इन तीनों का वार्तालाप है जिसमें ज्ञान कहता है :--

ब्रह्म का वस एक कए ले साथ निमिष भर में वह मरण का गर्व करता चूर्ण।

- संवर्त्त पृ० ३१।

दूसरे दृश्य में पृथ्वी श्रीर पार्थना की बातचीत है। तीसरे खंड में धर्म चिनितत रूप में श्राता है। यहीं श्रहंकार धर्म का सर कटवा लेता है श्रीर इसी खरड में धर्म को मरवा कर श्रहंकार प्रसन्न है श्रीर ईश्वर एवं धर्म की सत्ता को सुलगते देख जब साथियों सहित वह गा उठता है तभी ज्ञान श्राकर बताता है कि ईश्वर श्रमेद्य है, न तो प्राण मिटता है न दृदय श्रीर न धर्म ही का श्रस्तित्व मिट पाता है। ज्ञान समस्त्र का उपदेश देता है पर श्रहंकार कब मानने वाला ! किन्तु जब ज्ञान श्रपने श्रतीत के विभ्रष्ट चित्र देखता है तब वह सिहर उठता है श्रीर ज्वालामुखी के फटते ही वह उसमें समा जाता है। 'संवर्त्त' विचारप्रधान गीतिनाट्य की कोटि में रखा जा सकता है।

(ख) नाटकीय गीति

नाटघात्मक मिश्र काव्य का दूसरा प्रकार है नाटकीयगीति। मिश्रकाव्य का यह रूप गीतिनाट्य सा ही होता है, किन्तु दोनों में पर्याप्त श्रन्तर भी होता है। जहाँ गीतिनाट्य में एक सुसंबद्ध कथा भी चलती है श्रीर जहाँ उसमें नाटकीय संकेतों का उपयोग किया जाता है, वहाँ नाटकीयगीति में कथा की उतनी श्रपेचा नहीं होती—केवल भावाभिव्यक्ति को यहाँ प्रधानता दी जाती है। यह भावाभिव्यंजना नाटकीय ढंग पर श्रवश्य होती है। किन्तु इस नाटकीय ढंग से केवल इतना ही श्राश्य होता है कि कवि पात्र श्रयवा पात्रों द्वारा श्रपनी श्रवमूति का प्रचेप करता है। रगमंच के संकेत, दृश्यों का विधान तथा श्रन्य नाटकीय संकेत यहाँ नहीं दिये जाते। कवि भावाभिव्यक्ति के लिये ऐसे स्थलों को चुन लेता है जिनमें हमारे ध्यान को श्राकर्षित करने

की प्रवल शक्ति होती है। जो भावनाएँ हमारी इन्द्रियों को श्रत्यधिक प्रभावित करती हैं, श्रर्थात् जो शीघातिशीघ इन्द्रियों द्वारा ग्राह्य हो पाती हैं, ऐसी भावनाश्रों को नाटकीय ढंग पर जब किन प्रविश्वत करता है तब हम उस स्वरूप को 'नाटकीयगीति' की संज्ञा देते हैं। 'गीतिनाटय' नाटक के श्रित समीप पहुँच जाता है इस श्रर्थ में कि उसमें दृश्य-विधान एवं दृश्यों की श्रमेंकता होती है; कथा कथोपकथनात्मक शैली में होती है श्रीर बीच-बीच में संगीत का विधान भी किया जाता है। किन्तु 'नाटकीयगीति' इनमें से केवल कथोपकथनात्मक शैली को छोड़कर श्रन्य किसी तत्त्व की सहकारिता नहीं चाहता। उसमें दृश्यों की श्रनेकता नहीं होती बल्कि कथा एकरस चलती जाती है।

नाटकीयगीति के दो प्रकार

कवि भावाभिव्यंजना में कभी तो केवल एक ही पात्र को लेता है श्रीर कभी श्रनेक को । एक पात्र द्वारा कवि जब भावाभिव्यक्ति करता है तब 'नाटकीयगति' का स्वरूप नाटक के स्वगतकथन का सा हो जाता है। नाटक के स्वगतकथन की विशेषता यह होती है कि जब पात्र के हृदय का अन्तर्द्वन्द्व घनीभृत हो जाता है - जब मीन रहना उसके लिए एकदम दूभर सा हो जाता है तब उसकी बेचैनी इतनी श्रधिक हा जाती है कि चए भर भी वह मीन नहीं रह पाता । वह स्वयं अपने आप को संकेत कर अपने मन की कथा सनाने लगता है। तदुपरान्त उसका जी इलकेपन का अनुभव करने लगता है। अधिकतर पात्र भावांवेश की अवस्था में स्वगत बोलने लगते हैं और उसी के कथन द्वारा उसका श्रात्म-विश्लेषण भी होता जाता है। ठीक इसी भौं ति जब कवि 'नाटकीयगीति' की रचना में केवल एक पात्र की लेकर उसके मुँह द्वारा मावाभिव्यंजना करता है तब उस कान्य का रूप निराला हो जाता है जिसे इम 'स्वगत-कथनात्मक नाटकीयगीति' कह कर पुकार सकते हैं। दसरी श्रोर जहाँ कवि श्रनेक पात्रों द्वारा कथोपकथनात्मक ढंग से भावाभि-व्यंजना करने लगता है तब हम उसे 'कथोपकथनात्मक-नाटकीयगीति' की संज्ञा दे सकते हैं।

ख (१) स्बगतकथनात्मक

नाटक के स्वगतकथन में श्रीर नाटकीयगींति के इस एकपची वार्तालाप श्रथवा श्रात्मभाषण में पर्याप्त मेद पाया जाता है। नाटक के पात्रों का स्वगत-कथन उनके ही मुँह से उनकी श्रपनी विषद श्रीर सच्ची व्याख्या कर उनके चरित्र का उद्घाटन बड़े ही स्पष्ट रूप में करता है। ठीक इसी भाँति 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' में पात्र श्रपनी हृदयस्य प्रन्थियों को एक-एक करके खोलता तो है, किन्तु जहाँ नाटक के स्वगतकथन में पात्र विशेष श्रपने को ही सम्बोधित कर भावाभिव्यक्ति करता है वहाँ पर स्वगतकथनात्मक नाटकीयगीति के इस स्वगतकथन में प्रायः संसार को संकेत कर पात्र श्रपनी हृदयस्य भावनात्रों को व्यक्त करता है। श्रस्तु यहाँ भावना व्यक्ति से उठकर समष्टि के स्तर पर चली जाने पर व्यापक हो जाती है। काव्य का यह रूप गीतिनाट्य की तुलना में कहीं श्रधिक गंभीरतम श्रौर भावात्मक होता है। यह श्रत्यधिक चिन्तनापूर्ण भी होता है। कारण यह कि यहाँ कि की श्रमुभूति की इकाई एक ही पात्र के माध्यम से श्रमिव्यंजित होती है। यही इस काव्यरूप की सबसे बड़ी विशेषता होती है। पात्र की इकाई में भावों की तीव्रता श्रत्यधिक बढ़ जाती है। तब पात्र श्रन्य किसी का प्रतिनिधित्व न कर स्वयं कि का ही प्रतीक बन बैठता है। हम उसके बीच भलकती हुई कि की श्रात्मा को देख लेते हैं। उसका व्यक्तित्व निर्मल जल की भाँति स्वच्छ दिखाई पड़ता है जिसके बीचोंबीच भलकता रहता है कोमल, श्रार्द, पृथ्वीतल।

यदि गीतिनाट्य गीतों में नाटक है तो स्वगत नाटकीय गीति एकांकी है। एकांकी नाटक में केवल एक ही श्रंक होता है। इस दृष्टि से दोनों में हम यही साम्य दिखा सकते हैं कि स्वगत कथनात्मक नाटकीय गीति में यों तो हुश्यों का विधान नहीं तथापि कवि एक ही हुश्य मानों रँगता है। हमारे यहाँ संस्कृत में रूपक के भेद बताते हुए ब्राचार्य हेमचन्द्र ने 'भाख' की भी कल्पना की है। यह नाटक हमारे एकांकी के सहश होता है। किन्तु जहाँ एकांकी में पात्रों की अपनेकता मिलती है वहाँ इसमें श्रंक श्रथवा दृश्य की एकता के समान पात्र की भी एकता निर्धारित की गई है। इसका पात्र श्राकाश की श्रोर मुँह उठा कर स्वगत कथन की भाँति कहता चला जाता है। किन्तु 'भागा' का उद्देश्य हास्यरस की सृष्टि करना होता है जो 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' का लच्य कदापि नहीं। इसकी तो विशेषता इसी में है कि उसमें किव के चिन्तन का गाम्भीय है अथवा नहीं नाटक का लेखक 'नाटक में अपने पात्रों के साथ अपने को खो देता है। 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' में पात्र श्रात्मभाषण के रूप में श्रपने श्रन्तरतम को खोलता जाता है। उसके अपने भाव, अपने विचार अपने ही मुँह से निकलते जाते हैं। किव का यह पात्र श्रन्य कोई भी नहीं प्रत्युत स्वयं किव ही होता

१. 'एकहार्यः भागाः', काव्यानुशासन, आभास अष्टम स्कत ३, पृष्ठ ४४१.

है, जो प्रायः श्रपनी दार्शनिकता को ही पाठक के सम्मुख रखता है। मानों उसी की श्राइ में खड़े होकर कवि श्रपनो भावनाश्रों का प्रचेप कर रहा है।

कभी कवि श्रपनी विचारधारा को सीधे श्रपरोत्त रूप में रखता है, तो कभी परोच रूप में उसका प्रचेप करता है। श्रर्थात् कभी तो वह पात्र कवि के हृदयस्य भावों स्त्रीर विचारों का बाहक बन कर हमारे सामने स्त्राता है, श्रौर कभी वह परोच्च रूप में उसके जीवन-दर्शन की श्रभिव्यंजना करता है। पहले में किव का प्रतीक स्वरूप वह पात्र उसकी विचारधारा को सीधे-सीधे व्यक्त करता है, तो दूसरे में किन विरोधी भावों के कथन द्वारा श्रपनी विचा-रधारा को श्रमिव्यंजित करने का प्रयास करता है। प्रसादजी के नाटकीयगीति "श्रशोक की चिन्ता" में उनकी विचारधारा, जिसपर बौद्ध दर्शन का प्रभाव पड़ा था, सीघे अपरोत्त रूप में अभिन्यंजित हुई है। इसका स्वरूप 'स्वगत कथनात्मक 'नाटकीयगीति' का सा है, जिसमें एक पात्र द्वारा भावाभिन्यंजना होती है। कवि ने अपनी दार्शनिक विचारधारा के अनुकृल अशोक को चुना है जो स्वयं बौद्धधर्म से प्रभावित हुआ था। इस प्रकार एक स्रोर तो इम उसके साथ अपना तादात्म्य स्थापित कर तेते हैं और दूसरी श्रोर कवि के साथ। श्रशोक, कलिंग विजयोपरान्त रणचेत्र में भीषण रक्तपात को देखकर दहल उठा । तब उसमें जो हृदय परिवर्तन हुआ, उसी को आत्मभाषण के रूप में किव ने इमारे समझ रख दिया है।

इसी प्रकार 'प्रलय की छाया' भी काव्य के इसी स्वरूप के श्रन्तगंत श्राता है। यहाँ पात्र एक स्त्री है श्रीर वह है गुजरात के राजा कर्ण देव की रानी कमलादेवी। उसके श्रात्मभाषण में उसका हृदय खोलकर तो प्रसादजी ने रख दिया है किन्तु उसके स्वात्मकथन में प्रसादजी के हृदय की विचारधारा का प्रचेप परोच्च रूप में हुआ है। उनकी नारी का श्रादर्श कमलादेवी नहीं। विरोधी पात्र द्वारा किव ने श्रपने भावों एवं श्रादर्शों को श्राभिव्यंजित किया है। उसी के मुँह से किव जब यह कहलाता है:—

नारी यह रूप तेरा जीवित श्रभिशाप है जिसमें पवित्रता की छाया भी न पड़ी।

—'लहर' पृ० ⊏६ ।

तब उनके नारी श्रादर्श को हम समभ लेते हैं जो कमलावती से कोसों दूर का है।

श्रस्तु हम देखते हैं 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' में कवि एक ही पात्र में अपने की रखकर भावाभिन्यंजना करता है। इश्यविधान, रंगमंज

के संकेतादि से उसका कोई संबन्ध नहीं होता—केवल आत्ममाषण नाटकीय ढंग पर होता है। कभी ये आत्मभाषण अत्यधिक गीतात्मक, तो कभी वर्ण-नात्मक और कभी बड़े ही विचारात्मक होते हैं। अंग्रेजी का 'ड़े मेटिक मोनोलोग'

'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' का साम्य अंग्रेजी के 'ड्रैमेटिक मोनो-लोग (Dramatic Monologue) १ से हैं। काव्य के इस मिश्र रूप का जितना परिष्कार ब्राउनिंग श्रीर टेनिसन ने किया उतना पश्चिम के श्रन्य किसी भी कवि ने नहीं । उन्हीं की रचनाश्रों को लच्य में रख कर उसकी परिभाषा एवं व्याख्या भी की गई। 'मोनोलोग' का आशय है आत्मकथन श्रर्थात एकपन्नीय वार्तालाप। ऐसा श्रात्मकथन जो एक ही पात्र के मुँह से निकला हो। अस्तु पात्र की एकता इस काव्यरूप का अविभाज्य तत्त्व होता है। किन्तु ब्राउनिंग के कुछ ऐसे भी 'ड्रैमैटिक मोनोलोग' मिलते हैं जिनमें एक व्यक्ति का ही कथन मुख्य है, परन्तु साथ ही जिसको लच्य अथवा संबो-धित करके वह कहा गया, उस व्यक्ति को भी उसमें स्थान दिया गया है। यह दूसरा पात्र श्रपनी स्रोर से कुछ न कह कर केवल उन्हीं बातों को दुहराता है जो उसके प्रति कही गई हों। स्त्राशय यह कि काव्य के इस रूप का श्राकर्षण श्रात्मभाषण के भावात्मक तत्त्व पर निहित होता है। जितना ही भावपूर्ण यह भाषण होगा उतना ही प्रभावात्मक वह स्वरूप भी हो जायगा। शैली की दृष्टि से टेनिसन ग्रीर ब्राउनिंग का प्रभाव भी हिन्दी कवियों पर पड़ा है।

काव्य के इस मिश्र रूप के संबंध में जो एक प्रश्न उठता है वह यह है कि उसके रचियता के लिये क्या यह परमावश्यक है कि वह सफल नाटककार भी हो ? वस्तुत: 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति' में नाटक का श्रात्म-माषण तत्त्व तो लिया जाता है किन्तु इसी के श्राधार पर यह नहीं कहा जा सकता कि वह सफल नाटककार भी होता है । श्रथवा उसका नाटककार होना भी श्रनिवार्य गुण होता है । नाटककार की मनोवृत्ति में श्रौर 'स्वगत कथनात्मक नाटकीयगीति'-रचियता की मनोवृत्ति में पर्याप्त श्रन्तर होता है । पहला कलाकार तो श्रनेक पात्रों को जन्म देकर उनके द्वारा भावाभिन्यंजना करता है जो उससे बिल्कुल भिन्न व्यक्तित्व वाले होते हैं । किन्तु दूसरे की

An Introduction to the Study of Literature W. H. Hudson Page 147.

मनोवृत्ति केवल एक ही पात्र को जन्म देती है। इस प्रकार जहाँ पहले स्वरूप में अनेक पात्रों के साथ अनेक बदलती हुई संघषमयी परिस्थितियों की उद्भावना की जाती है, वहाँ दूसरे में केवल एक ही पात्र के अनुरूप एक ही अवस्था का चित्रण किया जाता है। यही कारण है कि जब 'स्वगत कथना-त्मक नाटकीयगीति' का रचयिता नाटक लिखने बैठता है तब उसका प्रत्येक पात्र आत्ममाषण के रूप में अपने आपको अभिव्यंजित करने लगता है। फलतः उनके भाषण एवं कार्य में विविधता अथवा नवीनता नहीं आ पाती जो नाटक में परिस्थिति के परिवर्तन के साथ आती जाती है। एक प्रकार से उसका प्रत्येक पात्र उसके रचयिता का प्रतिरूप बन जाता है। प्रकारान्तर से नाटक का स्वरूप कुछ भिन्न प्रकार का हो जाता है। अस्तु, निष्कर्ष यही निकलता है कि दोनों प्रकार के काव्यरूपों की रचना मिन्न मिन्न प्रकार की विशेषताओं की अपेदा करती है।

हिन्दी में काव्य के इस रूप की रचना श्रत्यल्प है श्रीर यदि हुई भी है ती उसमें चयशंकरप्रसाद की ही रचनाएँ रूप की दृष्टि से सुन्दर हुई हैं। 'लहर' में तीन किताएँ इसी के श्रन्तगत श्राती हैं। ये हैं 'श्रशांक की चिन्ता' 'प्रलय की छाया' श्रीर 'शेरसिंह का शस्त्र समर्पण'। इनके श्रितिरिक्त सियाराम शरण गुप्त ने भी इस श्रीर पग बढ़ाया है श्रीर 'श्राद्धी' संग्रह में कुछ इस प्रकार की रचनाएं 'प्रयाणोन्मुखी' 'नृशंस' श्रादि के रूप में प्रस्तुत भी की हैं, परन्तु रूप का परिष्कार प्रसाद की तीनों रचनाशों में मिलता है।

'श्रशोक की चिन्ता' में किन ने कल्पना द्वारा पात्र का सजन कर ऐतिहासिक पात्र श्रशोक को लेकर ऐतिहासिक घटना के श्राधार पर होनेवाली
द्वृदय की प्रतिक्रिया को बड़ी ही भानात्मक शैली में श्रंकित करने का प्रयास
किया है। किलंग निजयोपरान्त रण्चेत्र के भीषण नरसंहार को देख कर
श्रशोक का दृदय करुणाई हो उठा। श्रतएव उसके श्रात्मोद्गार द्वारा किन
ने श्रवनी दार्शनिकता को बड़े ही सुन्दर ढंग से श्रभिव्यंजित करने का प्रयास
किया है। किन की बौद्ध दर्शन के प्रति श्रनुरक्ति श्रौर उसकी श्रपनी निचारघारा श्रशोक के स्वगत कथन द्वारा श्रभिव्यक्त हो रही है। किन ने यहाँ
मुक्त छन्द का श्राक्षय न लेकर श्रन्त्यानुप्रास युक्त स्वच्छन्द छन्द में भाव
को बड़ा ही लयात्मक रूप दिया है:—

वेदना विकल यह चेतन , जड़ का पीड़ा से नर्तन , लय-सीमा में यह कम्पन , श्रमिनयमय है परिवर्तन ।

चल रहा यही कब से कुढंग ।

—'लहर' पृ. ५५ ।

कथा के प्रवाह में यह शैली बहुत उपयुक्त हुई है। स्वगत कथन में नाटकीयता भी भरपूर है। किव को वर्णनात्मकता का श्रांशिक श्राग्रह भी है। किन्तु यह इतना हलका है कि भावों के सामने वह गौण हो गया है। कल्पना द्वारा ऐतिहासिक पात्र के स्वगत कथन द्वारा भावाभिव्यंजना करना किव की मौलिकता का परिचायक है।

प्रसाद का ऐसा ही दूसरा काव्यरूप है 'प्रलय की छाया'। यहाँ नारी के हृदय का अन्तर्दन्द्र बड़ी ही सजीव शैली में अंकित। है। यह हृदय की उथल-पुथल गुजरात के राजा कर्णादेव की रानी कमला देवी से संबंध रखती है। सम्पूर्ण रचना 'स्मृति' संचारी के रूप में कमलादेवी के स्वगत कथन द्वारा आगे पूर्ण होती है। यहाँ मुक्त छन्द में भावाभिव्यंजना का रूप बड़ा ही प्रभावोत्यादक है:—

थके हुए दिन के निराशा भरे जीवन की।
सन्ध्या है आज भी तो धूसर चितिज में।।
श्रौर उस दिन तो,
निर्जन जलिध-बेला रागमयो सन्ध्या से-।
सीखती थी सौरभ से भरी रॅग-रिलयाँ।।

—'लहर' पृ० ६५ ।

'प्रलय की छाया' श्राचन्त इसी प्रभावात्मकता से युक्त है। हृदय के त्रान के साथ कमला देवी के रूप-चित्रण, उद्देलित यौवन, विलासी रूप, जीवन की लालसा, श्रिभिलाषा श्रादि सभी का सुन्दर रूप में दिग्दर्शन हुश्रा है। 'श्रशोक की चिन्ता' में स्वच्छंद छंद जिस रूप में प्रयुक्त हुश्रा है उसमें संगीत का तत्त्व भी श्रा गया है परन्तु 'प्रलय की छाया' में सुक्त छन्द के कारण यह तत्त्व नहीं मिलता।

'प्रलय की छाया' के ही समान मुक्त छुन्द में 'शेरसिंह का शस्त्र समर्पेण', भी रचा गया है। इसमें भी ऐतिहासिक घटना के आधार पर सिक्लों के नेता शेरसिंह के शस्त्र समर्पण की घटना स्वगतकथन के रूप में अभिन्यक्त हुई है। शैली यहाँ विषयानुरूप बड़ी श्रोजस्विनी है।

ख (२) कथोपकथनात्मक नाटकीयगीति

ऊपर कह चुके हैं उसमें कवि भावाभिन्यंजना एक ही पात्र में होकर करता है; किन्तु इसी काव्यरूप का एक दसरा प्रकार वह भी होता है जहाँ श्रनेक पात्रों का विघान कर कवि श्रपने भावों की श्रिभिव्यंजना करता है। इसकी विशेषता यह होती है कि उसमें पात्रों की अनेकता कथोपकथन को जन्म देकर उसके खरूप को नाटक की कथोपकथनात्मक शैली जैसा बना देती है। यह कथोपकथन किसी कथा के आधार पर खड़ा किया जाता है। चाहे वह कथा भावात्मक हो चाहे उसमें किसी ऐतिहासिक सत्य की नियोजना हो, इससे उसमें कोई व्याघात नहीं पहुँचता । श्रस्तु, उसमें वर्णनात्मकता का त्रांशिक स्राग्रह स्वीकृत हुस्रा है, यद्यपि भावात्मकता ही उसका प्रधान ल्व्ह्यण है। श्रिविकांशतः ऐसे नाटकीयगीति किसी ऐतिहासिक घटना के श्राधार पर ही निर्मित हुए । किन्तु 'गीतिनाटय' में और ऐसे काव्यरूप'में पर्याप्त अन्तर होता है। 'गीतिनाटय' का विधान नाटक की भाँति दृश्य-विधान की भी लेकर चलता है जिससे उन्हें पद्मबद्ध रूपक की संज्ञा दी जाती है। बीच-बीच में गीतों की योजना भी किव करता जाता है, किन्तु 'कथोपकथनात्मक नाट-कीयगीति' में केवल कथापकथन बड़े ही भावात्मक ढंग से रचे जाते हैं। हृदय के अन्तर्द्रन्द्र का चित्रण बहुत ही मनोवैज्ञानिक ढंग पर किया, जाता है। इस प्रकार पात्रों के चरित्र का उद्घाटन सँहज ही हो जाता है श्रौर कोई कोई स्थल तो ऐसे आ जाते हैं कि सहृदय पाठक कुछ देर के लिये स्क जाता है-उसके साथ मानों तन्मय हो जाता है।

ऐसे कथोपकथनात्मक गीतियों का संग्रह आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव का 'भाँकी' है। इसमें 'सीता श्रीर पार्वती', 'शिवाजी श्रीर भारत-लच्मी', 'नूरजहाँ,' 'चाणक्य श्रीर चन्द्रगुप्त' ये चार श्रत्यधिक भावात्मक वार्ता-लाप हैं।

'पार्वती श्रीर सीता' में कल्पना द्वारा किन ने रामायण के उस प्रसंग में जहाँ राम धनुष तोड़ने जा रहे हैं यह कल्पनात्मक कथोपकथन रचा है जिसमें पार्वती सीता की परीचा लेती हैं। सीता उनके मुँह से भविष्य के कठिनतम जीवन को सुन कर मी दृढ़ हैं श्रीर पार्वती के यह कहने पर:—

सुमन मृदुल है देह राम की श्रौर है मेरे पित का धनुष कठिन ज्यों वज हो। करती हो इस समय भावना कौन सी ! श्रीर न टूटा घनुष राम से तो कहो !

सीता कहती हैं:-

टूटेगा वह धनुष किस तरह से नहीं। कृपा तुम्हारी श्रौर शंभु की चाहिये॥

-go 4 1

इसी प्रकार 'शिवाजी श्रौर भारत लच्मी' में शिवाजी भारत लच्मी की काल्पनिक प्रतिमा को सामने देख वार्तालाप करते हैं। किन्तु सबसे श्रधिक भावात्मक प्रसंग न्रजहाँ का है। इसमें न्रजहाँ श्रौर लेला का कथोपकथन है, जब न्रजहाँ श्रन्तिम साँसें गिन रही है। उसकी श्राँखों के सामने बचपन का संपूर्ण चित्र नाच उठता है—एक एक घटना को वह पुत्री लेला को सुना रही है। श्रारम्भ बड़े ही प्रभावोत्पादक ढंग से होता है जब न्रजहाँ, जो कभी स्वयं जहान की न्र थी पार्थिव न्र के लिये तरस उठती है:—

> श्रंधकार हो रहा कच्च में व्याप्त है लैला, खोलो द्वार ! द्वार यह खोल दो ! मिण्माला का प्रभा जाल यह व्यर्थ है श्राने दो कुछ गर्व-पूर्ण रिव-कर यहाँ जीवन भर मैं रही इसी ज्योति के पुंज में मरण काल में ज्योति देखती मरूँ।

> > —'भाँकी'।

भारे-धीरे नूरजहाँ की व्यथा बढ़ती जाती है श्रौर वह पुकार उठती है—
श्रिश्री मृत्यु तू तो वाहन सी है मुफे
ले चल जल्दी किसी बड़े साम्राज्य में
इससे भी गुरुता प्रकाश में श्रौर किर
कर मेरा श्रिभिषेक द्वार ही एक है

कर मेरा श्रमिषेक द्वार ही एक है भावी उन्नति की तू—भय क्या वस्तु है जाना मैंने नहीं न जानूंगी कभी।

— '**भांकी'**।

'चाण्यक्य श्रीर चद्रगुप्त' में उस समय का वार्तालाप है जब चन्द्रगुप्त मगध के सिंहासन पर बैठ जाते हैं श्रीर चाण्यक्य श्रपने कार्य को पूरा हुश्रा

१. भाँकी, त्र्यानन्दी प्रसाद श्रीवास्तव, पृ० ४।

देख वानप्रस्य श्राश्रम के लिये चल पड़ते हैं। इस प्रकार सम्पूर्ण 'भाँकी' काब्य के इस रूप का सुन्दर उदाहरण है।

सियारामशरण गुप्त ने भी 'कथोपकथनात्मक नाटकीय गीति' की रचना की । इनके 'श्राद्री' संग्रह में 'बन्दी' शीर्षक किता का काव्यरूप ऐसा ही है। यहाँ एक उच्च कुल का बन्दी श्रीर उसके बाल्यकाल के मित्र का परस्पर वार्तालाय है। मित्र उससे मिलने के लिये श्राया है श्रीर उसे घर लौटने के लिये श्रानुरोध करता है। किन्तु वह मुक्त होना नहीं चाहता । उसके उद्गार बड़े ही मर्मस्पर्शी हैं।

श्राज रो रही है एक मेरी माँ,
कैसे रुलाऊँ श्रव श्रीर बहुतेरी माँ !
दुःख एक माँ का है श्रवहा मुक्ते इतना,
श्रान्य साथियों का गला।
कैसे जान-बूक्त कर फँसा दूँ मला—
होगा शत माँश्रों का कराल क्लेश कितना ! '

२. स्वानुभूतिप्रधान

(क) आरमनिवेदनात्मक

किवता में स्वानुभूति का अभिन्यंजन कई रूपों में होता है। गीतिकान्य तो इसी स्वानुभूति के अभिन्यंजन को लेकर अन्य स्फुट कान्यरूपों से भिन्न है। किव का अन्तर्जगत यहाँ बिना किसी बाह्य आवरण के खुल पड़ता है। अपे उसके व्यक्तित्व की छाप उसमें पूर्ण रूप में भलकने लगती है। किन्तु यह अभिन्यंजना पद्धित कभी तो बिलकुल ही किव के अन्तरतम को खोल कर स्पष्ट रूप में रख देती है और कभी उसका स्वरूप इससे कुछ भिन्न ही जाता है। यहाँ किव की भावनाएँ बाधित रूप में अभिन्यक्त होती हैं। किव ऐसा माध्यम जुन लेता है, जो उसकी अपनी ही भावनाओं को व्यक्त करने में सहायक होता है। यहाँ अभिन्यंजना सीधी न होकर बाधित कहलाती है और व्यवधान से कान्य के बाह्य रूप में अवश्य परिवर्तन आ जाते हैं। किन्तु उसकी मूल भावना तो किव की अपनी निजी भावना का अभिन्यंजन ही है। इसी स्वानुभूतिप्रधान अभिन्यंजना शली में 'आत्मिनवेदनात्मक मिश्र-कान्य' विरचित होता है। आत्मिनवेदन कभी तो स्वयं किव आपने मुँह से

श्रार्द्रो, सियारामश्ररण गुप्त, बन्दो, पृ० १४१ दितीयावृत्ति सं० १६६५ ।

करता है, विशेषकर गीतिकाव्य में जहाँ केवल भावों को ग्रामिव्यक्त होने का अवसर मिलता है: किन्तु जब कवि किसी पौराणिक अथवा प्रख्यात कथा के हलके से श्राधार को लेकर उसके अन्तर्गत श्राए पात्रों को उन्हीं के स्वगत-कथन द्वारा मुखपृष्ठ पर लाने की चेष्टा करता है तब पात्रों के ब्रात्मोदगारों में किव का आत्मनिवेदन स्पष्ट सीधे रूप में न होकर, बाधित या अप्रकट रूप में होता हुआ दिखाई पड़ता है। इस प्रकार किसी कथांश का आधारमात्र लेकर श्रात्मनिवेदनात्मक शैली में काव्य सुजन, जिस मिश्र-काव्यरूप को जन्म देता है वह वर्णनात्मकता के साथ-साथ स्वानुभूति की श्रिभिव्यंजना से भरपूर होता है। किव कथान्तर्गत आए पात्रों को चुन लेता है और ऐसे गीतों की रचना करता है जिनमें प्रत्येक पात्र की विशिष्टता के श्रमुरूप भावाभिन्यंजना होती जाती है। श्रति भावात्मकता के साथ कवि की लेखनी कभी स्वानुभित के निरू-पण की श्रोर श्रधिक मुक जाती है तो कभी कथा के सूत्र को पकड़ने पर कुछ हलकी सी वर्णनात्मकता भी उसमें स्वतः नियोजित हो जाती है। कवि ऐसे ही स्थलों से पात्रों की हृदयस्थ भावनात्रों को खोलता है जो उनके जीवन के श्रिति प्रभावात्मक चर्ण होते हैं। इस प्रभावात्मकता में जब काव्यरूप श्रत्यन्त गीतात्मक हो उठता है तब एक श्रोर तो उसके गीतिकाव्य होने का श्रामास होने लगता है और दूसरी श्रोर कथा का हलका सा श्राधार उसमें प्रबन्धत की भलक भी देने लगता है। ऐसा ही मिश्रकान्यरूप गुप्त जी का 'द्वापर' है-न तो इसमें पूर्ण प्रबन्धत्व है श्रीर न पूर्णतः स्फुटता । प्रबन्ध की धारा बीच-बीच में चिश्विक श्रामास देकर लुप्त हो जाती है। कुछ पात्र तो बिल-कुल ही श्रात्मनिवेदन करते हुए दिखाई पढ़ते हैं - इसमें कहीं कृष्ण की महत्ता का प्रदर्शन है, तो कहीं अपने ही जीवन की व्याख्या । परन्तु संपूर्ण काव्य का एक संकलित प्रभाव न पड़ता हो ऐसी बात नहीं। मिश्रकाव्यरूप की एक विशिष्ट शैली में निर्मित प्रस्तुत काव्य एक नवीन श्राकर्षण लिए इए हैं। काव्यरूप की दृष्टि से द्वापर अपने स्थान पर अकेला ही खड़ा हुआ है, उसकी समता करने के लिये अन्य काव्य अभी तक इस चेच में प्रस्तुत नहीं हुआ। द्वापर

'द्वापर' की विशेषता श्रन्य काव्यरूपों से भिन्न है। यदि 'यशोषरा' को ही लें तो यह भिन्नता शैली में ही परिलक्षित होती है श्रन्यथा मूल भावना (Spirit) दोनों की स्वानुभूतिपरक (Subjective) ही है। यशोधरा में गद्य, पद्य, नाटक, गीत सभी कुछ होते हुए गीतात्मकता श्रिषक है किन्तु 'द्वापर' में तर्क एवं बौद्धिकता के श्रामह से यह गीतात्मकता का तत्त्व उतनी

मात्रा में न श्रा सका। श्रस्तु, जहाँ शैली का प्रश्न श्राता है वहाँ 'द्वापर' रचना उससे बहुत दूर जा पड़ती है।

जिस परिस्थिति में 'द्वापर' की रचना हुई वह स्वयं कवि के कथनानुसार बड़ी संकल्प-विकलपपूर्ण स्थिति थी। यही कारण है इस रचना को जो रूप कवि ने दिया है, वह आज तक तर्क-वितर्कपूर्ण बना हुआ है। न तो वह शुद्ध प्रवन्ध है श्रीर न शुद्ध श्रवन्धकाव्य; पर है इन्हीं दोनों के मध्य की रचना जो मुकती अधिक है अबन्धकाव्य की ही ओर । संकल्प-विकल्प से पूर्ण परि-स्थिति के कारण किव इसे वह विशाल पट भी न दे पाया जो 'द्वापर' जैसे युग के चित्रण के लिए अपेद्धित था। वस्तुतः किव का ऐसा 'निवेदन' बिलकुल ही यथार्थ है। कारण यह कि जिस युग-पुरुष कृष्ण को लेकर कवि चला है उससे सम्बन्ध रखती हुई श्रगणित लीलाएँ व घटनाएँ हैं जिन्हें एक छोटे से पट पर चित्रित करना श्रसम्भव है। फिर जब कवि किसी कथा के सूत्र को भी पकड़ने का इच्छुक नहीं-ऐसी स्थिति में तो 'द्वापर' युग का श्रंकन श्रीर भी कठिन हो जाता है। इतनी कठिनाई का श्रनुभव किव को प्रथम ही हो चुका था, यही कारण है कि उसने श्रपना पहला मनोनीत नाम 'गोगल' प्रस्तुत रचना को न दिया। क्योंकि गोपाल तो 'द्वापर' भर में प्रत्यक्त या अप्रत्यक्त रूप में वर्तमान हैं और द्वापर युग के शेष चौदहों व्यक्ति उन्हीं के प्रति अपना आत्मनिवेदन ही करते हुए दिखाई पड़ते हैं, किन्तु उस गोपाल की कोई जीवन-कथा तो इसमें नहीं जो श्राद्यन्त एक रस बहती हो श्रौर 'गोपाल' शीर्षक को सार्थक करे। श्रस्तु, कवि ने युग के बढ़ते हुए सन्देह को लेकर इसे 'द्वापर' कहना ही उपयुक्त समभा । दूसरे, कृष्ण का श्रस्तित्व 'द्वापर' में स्वतन्त्र रूप से है भी कितना-काव्य के खुलते ही वे इतना कहते हुए दिखाई पड़ते हैं-

> राम भजन कर पाञ्चजन्य ! तू विशा बजा लूँ आज हरे जो सुनना चाहे सो सुन ले स्वर ये मेरे भाव भरे-कोई हो, सब धर्म छोड़ तू, आ, बस मेरा शरण घरे डर मत; कौन पाप वह, जिससे मेरे हाथों तू न तरे १ र

१. 'द्वापर'—मैथिलीशरण गुप्त, पृष्ठ १।

इसके पश्चात् कहीं भी कृष्ण स्वगतकथनात्मक रूप में कुछ भी कहते हुए नहीं दिखाई पड़ते श्रोर श्रन्य पात्रों के श्रात्मनिवेदन एक-एक करके सामने श्राने लगते हैं। सर्वप्रथम राधा श्राती हैं जो उन्हीं के प्रत्युत्तर में मानों कह पड़ती हैं—

शरण एक तेरे मैं आई

धरे रहे सब धर्म हरे।
बजा तनिक तू अपनी सुरली

नाचें मेरे मर्म हरे।

---'द्वापर', पृ० **३।**

राधा की उक्ति में उनके हृदय का निवेदन सच्चा है। कृष्ण के प्रेम-रूपी अथाह सागर में उनका मानस-हंस सदैव मग्न रहने का अभिलाषुक है। फिर यशोदा आती हैं और गा उठती हैं—

मेरे भीतर तू बैठा है बाहर तेरी माया। . तेरा राम दिया सब पार्वे जैसा मैंने पाया।

—'द्वापर', पृ०६।

श्रपने श्रात्मोद्गार में वे कृष्ण की दिधमाखन—चोरी, कालीदमन, राधा के प्रति प्रेम श्रादि सभी श्रोर ध्यान ले जाती हैं। इनमें कथा की सूत्रता नहीं केवल हृदय के स्वतः उद्गीर्ण भाव हैं।

'विधृता' शीर्षक उस पित-पिरपीड़िता के आत्मोद्गार से पूर्ण है जिसे पित ने बरबस कृष्ण के दर्शनों से रोक लिया और उसने अपने प्राण तज दिये। इस प्रसंग में विधृता पित को धिक्कारती हुई जितनी बार्ते कहती है उसमें सामान्य नारी की समस्या प्रमुख हो उठी है।

> श्रविश्वास, हा ! श्रविश्वास ही नारी के प्रति नर का। नर के तो सौ दोष चुमा हैं स्वामी है वह घर का।

> > —'द्वापर', पृ० ३१।

ग्रतः युग समस्या की भावना ने यहाँ वह गीतात्मकता न लाने दी जो श्रन्य

पिछले शीर्षकों में भरी हुई है। दूसरे, यहाँ पति के प्रति कथन होते हुए भी वह कृष्ण से सम्बन्धित है।

'बलराम' आकर सच्चे युगधर्म को बताते हुए कृष्ण की महत्ता कों सुनाते हैं श्रीर ग्वालबाल भी कह उठते हैं—

अरे पलट दी है काया ही

इस केशव ने काल की।

बिलहारी बिलहारी जय जय

गिरधारी गोपाल की।

—'द्वापर', पृ० ५६ ।

ग्वालवाल कृष्ण से सम्बन्धित कुछ घटनाश्रों का स्मरण करते हैं। विधृता-प्रसंग, गोवर्धनधारण, बकासुर वध श्रादि घटनाश्रों को स्मरण करना कृष्ण की महत्ता ही तो प्रदर्शित करना है। 'नारद' श्राते हैं एक श्रोर देवकी श्रीर दूसरी श्रोर कंस को सचेत करने के लिये। देवकी कारागृह में श्रपने मृत बच्चों को याद करती हुई कृष्ण-जन्म की श्रामा देखती है। उपसेन तो देवकी के प्रति जो कुछ वार्तालाप करता है उसमें राजनीतिक बातों से प्रसंग बौद्धिक हो गए हैं। यहाँ गीतात्मकता का विलकुल श्रमाव है। कंस तो श्रपने में ही नारायण की सत्ता का श्रनुभव करता है किन्तु कृष्ण-जन्म से भयातुर है। श्रकृर उसकी श्राझा का पालन कर कृष्ण को मथुरा लिवा लाते हैं। नन्द लौटकर श्राते हैं श्रोर इनके स्वगतकथन में कंस की मृत्यु श्रीर अज की व्याकुल श्रवस्था का परिचय मिलता है। उधर कुष्णा का रूप ही दूसरा बन गया श्रोर कृष्ण के प्रति उसके हृदय के उद्गार प्रेम भावना से श्रापूर्ण हैं। उसे राधा से सहानुमृति है।

'द्वापर' का श्रन्तिम श्रंश 'श्रमरगीत' का प्रसंग है। उद्धव श्राते हैं पर यशोदा से कृष्ण का कोई लाया हुत्रा संदेशा नहीं सुनाते। श्रिपतु उनके एक-एक कृत्य को कह कह कर उनके महत्त्व की ही समभाते हैं। गोपियों से कुछ ज्ञान की चर्चा करने के पूर्व ही उन्हें 'एक-एक ब्रज-बाला जागरूक ज्वाला-सी' लगी फिर तो श्राप ही मन ही मन वे सराहने लगे—

एक एक तुम सब राघा हो
कहाँ तुम्हारी राघा ?
नहीं दीखती मुक्ते यहाँ वह
हुई कौन-सी बाधा ?

सच कहता हूँ मैंने श्रपना राम तुम्हीं में पाया। किन्तु तुम्हारा कृष्ण कहाँ हैं यही पूछुने श्राया।

--'द्वापर', पृ० १६४।

'गोपी' शीर्षक में गोपियाँ अपने हृदय को खोलती हैं—अमर मी यहाँ आता है, व्यंग्य भी करती हैं ने, किन्तु यहाँ वैसी दार्शानकता नहीं जैसी भक्त कियों में मिली। यहाँ उद्धव के साथ कथोपकथन नहीं केवल आत्मोद्गार रूप में भावाभिव्यंजना है। किन्तु ये गीत बौद्धिक आप्रह से बोभिल हो उठे हैं। प्रेम के बौद्धिक निरूपण से गीतात्मकता भी न्यून हो गई है। राधा की प्रेममग्नता और उनके स्वरूप की यहाँ विलक्कल दूसरी व्याख्या है। यहाँ वे अपने आप को भूली हुई हैं और कृष्णमय हो चुकी हैं। तमी तो अन्त में—

—पृ० १६३, 'द्वापर'।

'द्वापर' के प्रत्येक शीर्षकान्तगत त्राए विषय श्रौर उनकी भावव्यंजना को देखते हुए यह स्पष्ट है कि प्रत्येक विभाग अपने में पूर्ण स्वतन्त्र है । उनमें यदि कोई सम्बन्ध है तो वह यही कि प्रत्येक पात्र द्वापर युग का है श्रौर प्रत्येक में श्रात्मोद्गार किसी न किसी रूप में कृष्ण से सम्बन्धित हैं । केवल यही सूत्र उन्हें बाँध रहा है । श्रन्यथा श्रलग-श्रलग रख कर भी उन पद्यों का वैसा ही श्रूर्थ लगाया जा सकता है जैसा 'द्वापर' में रख कर लगता है । यही कारण है कि यह बाहर से प्रबन्ध रूप में होकर भी प्रबन्ध नहीं श्रौर मुक्त होकर भी विलकुल मुक्त नहीं । दोनों ही का एक श्रनोखा मिश्रण है जिसमें 'यशोध्या' जैसी संगीतात्मकता नहीं श्रौर न वैसी गीतात्मकता ही है । इसका कारण है वही बुद्धि का प्राधान्य । तो भी श्रात्मिनवेदनात्मक शैली में यह 'स्वानुभूतिपरक मिश्र-काव्य' श्रपना एक विशिष्ट स्थान रखता है ।

(ख) श्रतिगीतात्मक

स्वानुभूतिप्रधान काव्य रूप में कभी-कभी श्रितिगीतात्मकता की नियोजना द्वारा प्रबन्ध का सूत्र पकड़ने का प्रयास किव करता है। प्रसंग की मार्मिकता में गीत मानों उबले पड़ते हैं। संगीत का तत्त्व उनमें भरपूर होता है। ऐसा ही काव्यरूप 'यशोघरा' है जिसका बाहरी स्वरूप तो संगीतमय है किन्तु जिस शैली में होकर किव की अनुभूति को अभिन्यक्ति का पथ मिला है उसमें अत्यधिक नवीनता है। प्रबन्धात्मकता और गीतात्मकता का ही इसमें मिश्रण नहीं, छन्दों की बहुलता ही नहीं, श्रिपित पद्य के साथ गद्य का मिश्रण भी है। बीच में छोटा-सा नाटक भी है। श्रन्यान्य शैलियों के मिश्रण द्वारा विरचित प्रस्तुत कान्यरूप मिश्र कान्य के इसी श्रितिगीतात्मक प्रकार में ही परिगणित है, क्योंकि सम्पूर्ण कान्य श्रपनी संगीतात्मकता में गद्य की रूच्ता को दक रहा है। किव यहाँ वस्तुगत (Objective) नहीं भावगत (Subjective) है।

किन्तु ऐसे काव्यरूप में यह परमावश्यक नहीं कि उसमें कवि गद्य, नाटक आदि का मिश्रण भी करे । श्रतिगीतात्मकता में गीतों की भावात्मकता प्रसंग की मार्मिकता को नग्न रूप में प्रदर्शित कर दे, इतना ही श्रलम् है । श्रात्म-निवेदनात्मक मिश्र-काव्यरूप की तुलना में यहाँ कथा का सूत्र कुछ श्रिषक बड़ा होता है । किन्तु प्रबन्ध-काव्य जैसा प्रवाह एवं कम श्राद्यन्त नहीं मिलता । वस्तुतः यह काव्यरूप कभी-कभी स्फुट गीतों का ऐसा संग्रह लगता है जो प्रबन्धात्मकता की श्रोर मुकता-सा प्रतीत होता है ।

इस मिश्र-काव्यरूप की गद्य-पद्यमय शैली इसे संस्कृत के 'चम्पू' काव्य के समकच्च रखती हो ऐसी बात नहीं। संस्कृत का चम्पू काव्य उसी प्रकार सर्ग-बद्ध होता है जैसे महाकाव्य। यद्यपि इसमें सर्ग संख्या चाहे दो तीन हों श्रयवा छः, सात—इसका कोई प्रतिबन्ध नहीं। 'चम्पू' में प्रवन्ध काव्य की ही भाँ ति कोई कया प्रवाहपूर्ण होती है। किन प्रथम तो मंगलाचरण से काव्यारम्भ करता है श्रीर गद्य में कथा का स्त्रपात करता हुश्रा बीच बीच में ह्यान्त रूप से श्लोकों की योजना करता है। स्तुति के रूप में भी ये श्लोक नियोजित होते हैं। त्रिनिक्रम भट्ट का 'नलचम्पू', सात उछ्वासों में दमयन्ता की कथा को लेकर रचा गया है। इसी प्रकार सोमदेन सूरि का 'यश्वस्ति-लकम्' तीन श्राधासों में निरचित है। किन्तु 'स्वानुम्तिपरक श्रतिगीतात्मक मिश्रकाव्य 'यशोधरा' काव्यरूप की दृष्टि से निलकुल हो नवीनता को लिये हुए है जो गीत के निकट श्रिषक है श्रीर प्रवन्ध से दूर होकर भी कथात्मकता

१. नलचम्पू अथवा दमयन्ती कथा, महाकवि त्रि॰ मह विरचित, ह॰ संस्कृत ग्रं॰ नं॰ ६८।१५।

२. यशस्तिलकम्, श्रीसोमदेवविरचित, भाग १, सं म० म० पं० शिवदत्त श्रीर बी० एल० शास्त्री, १९१६।

के आप्रह को अपने निकट लिये हुए हैं। अपने ढंग का यह एक ही काव्यरूप है। यशोधरा

न । काव्य के 'शुल्क' में जो कहानी गुप्त जी ने सुनाई उसमें थके-हारे पथिक को किसी गृहस्य तथा उसके बच्चों ने उल्फान में डाल दिया, तब बेचारे ने श्रपना पिंड लुड़ाने के लिये कथा. भजन श्रीर श्राल्हा तीनों को एक साथ कह सुनाया । बहुत कुछ ऐसी ही स्थिति कवि की भी हो चुकी थी; अस्त, चैन पाने के लिये उन्होंने कलाना द्वारा 'यशोधरा' के कारुएय-कथा-सूत्र में भाव के रंग-बिरंगे मंशियों को गूँथ कर जो हार तैयार किया वह सचमुच श्रनोखा ही दिखाई पड़ा। कारण यह कि काव्य चेत्रों में महाकाव्य, खंड-काव्य. मुक्तक, गीत तो दिखाई पड़े, श्रीर दिखाई पड़े गीतिनाट्य, नाटकीय-गीति, आख्यानगीति आदि और संस्कृत में दिखाई पड़ा 'चम्प' जैसा मिश्रकाव्य किन्तु 'यशोधरा' का साम्य किसी से भी न हो सका। इसमें गीत, नाटक, गद्य, पद्य, तुकान्त सभी हैं। कवि ने स्वयं कहा है "लो कविता, लो गीत, लो नाटक, तुकान्त, श्रतुकान्त सभी कुछ परन्तु वास्तव में कुछ भी नहीं।"'-वाक्य के पूर्वार्क में तो कोई संशय नहीं, किन्तु उत्तरार्क में कवि ने कुछ भी नहीं कहकर नम्रता तो प्रकट कर दी, किन्तु दूसरी स्रोर उसके काव्यक्तेत्र में एक नबीन काव्यरूप की सृष्टि भी कर डाली। स्वानुभृति की श्रभिव्यंजना में कवि बिल्कुल स्वच्छन्द है, इसका सच्चा उदाहरण हैं 'यशोधरा' जिसमें श्चन्यान्य शैलियों के अतिरिक्त भिन्त-भिन्त माध्यम का प्रयोग भी हुआ है। किंव ने इसे उर्सा 'शुल्क' में 'खिचड़ी' कह कर टाल भी दिया है किन्तु इस 'खिचड़ी' का रंग भी क्या खिला है यह देखते ही बनता है। उसमें यदि करुण गीत हैं तो दृदय की व्यथा ही ने शब्दों का बाना पहन लिया है-स्त्रौर यदि विचारप्रधान छन्द हैं तो गाम्भीर्य कूट-कूटकर भरा हुआ है-यदि गद्य है तो हृदय के भावों की सुन्दर अभिव्यंजना है और यदि नाटक है तो कथोपकथन में पात्रों का अन्तः प्रदेश ही खुल पड़ा है। सभी का सहारा लेकर कथा का प्रवाह प्रकट होता हुआ यशोधरा के करुण विलाप में दूर तक विलीन होकर पुनः श्रन्त में प्रकट हो पड़ता है। श्रस्तु, काव्य का रूप स्वतंत्र पद्यों के संग्रह सा प्रतीत होने लगता है जिसमें से यदि कुछ प्रसंग निकाल भी दिये जायँ तो प्रवाह में कोई अन्तर आने की संभावना नहीं। किसी भी

१. यशोषरा मैथिलीशरण गुप्त - 'शुल्क' - ए. १।

पर्वंघ काव्य में प्रथम तो किसी पूर्ण कथा का होना त्रावश्यक है फिर उस कथा का घारावाहिक प्रवाह भी परमावश्यक है। कहीं से कोई ग्रंश निकला नहीं कि उसके प्रवाह में कमी आ गई। यह बात यशोधरा के लिये लागू नहीं होती । यदि उसमें कथा एवं प्रवाह का श्रभाव देख कर यह कहा जाय कि संपूर्ण काव्य स्फुट पद्यों का संग्रह मात्र है तो भी युक्ति संगत नहीं। कारण यह कि काव्य पढ़ने के उपरान्त जो ग्रन्तिम संकलित प्रमाव पड़ता है उससे यशोधरा की करुण कथा की एक मोटी रूपरेखा श्राँखों के समज्ञ श्रवश्य श्रा जाती है। संपूर्ण कान्य जिन वियोगाशुश्रों से सिचित है, उसके कारण को जानना भी तदाकार-परिणति के लिये ब्रावश्यक था। ब्रस्तु कवि ने उस प्रभाववादी कलाकार की भाँति अपनी लेखनी द्वारा प्रभाव उत्पन किया है जो अपने चित्र में सूदम तथा छोटी छोटी वस्तुओं के चित्रण की श्रीर न मुक्कर, सम्पूर्ण दृश्य के प्रथम प्रमाव की श्रंकित करने का प्रयास करती है। उसकी रंगभरी तूलिका बड़ी ही द्रुतगित से चित्रपट पर चलती हुई दिखाई पड़ती है। ठीक इसी भाँति इस काव्यरूप का निर्माण उसी प्रमावात्मक शैली में हुआ है और बुद्ध की जीवन कथा के जिस व्यक्ति ने उसके हृदय को छू लिया, उसी के करुगाई, हृदय के अभिव्यंजन को उसने अपना प्रथम लच्य बनाया । इसके लिये जिन प्रसंगों के निर्देश को आवश्यक समभा, उन्हें द्रुतगति से चित्रित कर दिखाया ।

तभी तो प्रसंग का आरंभ सिद्धार्थ के हृदयान्दोलन से होता है। विचारों की उच्चावस्था में पहुँच कर वे कहते हैं:—

"पड़ी रह त् मेरी भव मुक्ति। मुक्ति हेतु जाता हूँ यह मैं, मुक्ति—मुक्ति वस मुक्ति।

इसके बाद ही 'महाभिनिष्कमणु' का प्रसंग आ जाता है। सिद्धार्थ, पिता—माता, जन्मभूमि को स्मरण कर छुन्दक का स्मरण करते हैं और महाभिनिष्कमण हो जाता है:—

हे राम ! तुम्हारा वंशा जात विद्धार्थ तुम्हारी भाँति तात घर छोड़ चला यह रात स्राशिष दो लो प्रसाम

श्रो च्राणभंगुर भव राम राम। — 'यशोधरा', पृ. १८।

यशोधरा—मैथिलीशरण गुप्त, पृ० १८ ।

इस प्रकार कथारंभ की शैली वर्णनात्मकता से बिल्कुल दूर श्रीर स्वात्म-कथन की शैली में है, फिर यशोधरा के दुःखद प्रलाप में उनके चुपचाप चले जाने की बात श्रवगत होती है। तदुपरान्त नन्द, महाप्रजावती, शुद्धोदन, पुरजन की व्यथा श्रीर छन्दक प्रसंग में किव पुनः कथासूत्र को पकड़ता है— यहाँ सिद्धार्थ का भेजा हुश्रा संदेश सब सुनते हैं। यहीं से नौ प्रसंग केवल 'यशोधरा' श्रीर 'राहुलजननी' के नाम से लिखे गए हैं। सम्पूर्ण प्रसंग यशोधरा की मनःस्थिति की व्यंजना करते हैं। एक छोटा सा नाटक भी खेला जाता है। इस नाटक के पात्र भी कथा से संबंधित पात्र हैं श्रीर इसके द्वारा किव ने कथोपकथनात्मक ढंग में यशोधरा श्रीर राहुल के वार्तालाप में यशोधरा के विरह-विदग्ध हृदय को ही खोल कर रखने का प्रयत्न किया है। राहुल के श्रत्रोध करने पर वह गा उठती है:—

रुदन का हँसना ही तो गान गा गा कर रोती है मेरी हुत्तन्त्री की तान।

-यशोधरा, पृ. १३५ ।

यशोधरा की विरहावस्था के पश्चात् दृश्य बदलता है श्रौर सिद्धार्थ सिद्धि प्राप्तकर बुद्ध के रूप में लौटते हैं। सारा पुर उनके स्वागत में लगा हुश्रा है किन्तु मानिनी गोपा उस श्रायोजन में नहीं जाती। वह तो उसी कच्च में मिलेगी जहाँ उसे छोड़ कर सिद्धार्थ चल दिये थे। इच्छा पूरी होती है श्रौर बुद्ध स्वयं भिद्या निमित्त उसके पास श्राते हैं। गोपा के पास राहुल के सिवा श्रौर क्या था:—

तुम भित्तुक बन कर श्राए थे, गोपा क्या देती स्वामी ?
था श्रनुरूप एक राहुल ही रहे सदा यह श्रनुगामी ।
— 'यशोधरा', पृ. २१३।

यशोधरा में इस प्रकार कथा का इलका सा सूत्र है, पर एकस्त्रता नहीं। यह इलका सा सूत्र भी गीतों में बिंधा हुन्ना है। प्रस्तुत कान्य गद्य के त्रंशों को छोड़कर ब्रायन्त संगीत से भरा हुन्ना है। किव की प्रमुख भावना स्वानुभूति परक (Subjective) ब्राधिक है ब्रीर वस्तुगत (Objective) बहुत ही कम। यही कारण है संपूर्ण कान्य संगीतात्मक हो उठा है। इसी गीतात्मकता में 'खिचड़ी' होने पर भी यह कान्य खिल उठा है। यशोधरा का संपूर्ण वियोग वर्णन इसी गीतात्मक शैली में है:—

प्रियतम तुम, श्रुतिपथ से स्राए तुम्हें हृदय में रख कर मैंने श्रधर-कपाट लगाए।

-- 'यशोघरा', पृ. २४ ।

इसी वियोग-वर्णन में यशोधरा के स्वगतकथन में जो उक्तियाँ कवि ने कहलाई हैं, उनसे एक श्रोर तो हृदय की वेदना टपक पड़ती है, दूसरी श्रोर कथा-प्रसंग की हलकी सी भलक भी। सखी से यशोधरा स्वप्न में दिखाई पड़े सिद्धार्थ की चीयावस्था श्रीर किसी स्त्री का उन्हें जल पिलाना श्रादि कहती है। यथार्थ घटना को यहाँ स्वप्न के रूप में दिखाने की चेष्टा सुन्दर है:—

स्रो हो ! कैसा था वह सपना ! देखा है रजनी में सजनी उनका तपना दया भरी पर शोणित स्खा वर्ष भौवरा होकर स्खा पैठ पैठ पीठ में भूखा

श्राया मुक्ते विलपना॥ श्रो हो.....

—'यशोधरा', पृ० १५४, १५५।

इसी प्रकार:-

फिर भी नाथ न श्राए। खेने गए हाथ! जो उनको वे भी लौट न पाए।।

—'यशोधरा', पृ० १८७ ।

इस प्रसंग में भी उस श्रोर संकेत है जब शुद्धोदन ने श्रर्नक व्यक्तियों को बुद्ध के प्रत्यावर्त्तन के लिये भेजा, किन्तु जो उन्हें बुलाने के लिये गए वे स्वयं उन्हों के शिष्य बनते गए। वस्तुतः गुप्तजी ने यशोधरा के वियोग में निकले हुए गीतों द्वारा एक पंथ दो काज निकाला—सुन्दर गीतों में कथा-तमकता का हलका सा पुट श्रा जाय इससे बढ़कर कौन सी बात हो सकती थी। किन्तु इतना होने पर भी यशोधरा के कक्षण गीतों के स्वर में यह कथा-तमकता बहुत ही चीण रूप में वर्तम न है—पर है श्रवश्य।

यदि यह कहा जाय कि इसमें सर्ग हैं तो वह भी ठीक नहीं। कारण यह कि जिन उन्नीस शीर्षकों में संपूर्ण कान्यरूप गठा हुआ है उनमें सिद्धार्थ, महाभिनिष्क्रमण, नन्द, महाप्रजावती, शुद्धोदन, पुरजन, छन्दक, संघान तथा बुद्धदेव को छोड़कर शेष दसों शीर्षक यशोषरा श्रथवा राहुल जननी के

नाम से हैं। प्रथम कुछ शीर्षक कथासूत्र के अनुरूप ही बैठते हैं। किन्तु अन्य सभी यशोधरा की विरह-न्यथा को न्यंजित करने के लिये ही आए हैं। कोई एक ही पद्य में समाप्त है तो कोई दो-चार पद्यों में समाप्त हो जाते हैं। अस्तु 'यशोधरा' फुटकल पद्यों का प्रवन्ध की ओर आंशिक रूप में भुकता हुआ अप्रतिगीतात्मक कान्यरूप बन कर ही रह जाता है। सम्पूर्ण कान्य की मूल भावना अपि भावात्मक और गीतोन्मुख (Lyrical) ही है एवं जहाँ कि गद्य की ओर भुका है वहाँ कुछ छोटे-मोटे इतिवृत्त को भी ले चलने का आग्रह उसे है। ऐसे प्रसंगों में राहुल और यशोधरा के कथोपकथन मुख्य रूप से हैं।

'यशोधरा' के नाटकीय कथोपकथन में जहाँ गद्य का प्रयोग हुन्ना है वहाँ पर भी यशोधरा के हृदय की भावनान्नों को ही मुखरित करने का प्रयास किया है। इस प्रकार गीतों में कथात्मकता का हलका सा न्नामास, उसी में नाटक न्नौर नाटक में कथोपकथन न्नौर कथोपकथन में हृदय की वेदना का सुन्दर न्नाभिव्यंजन यही मिश्रित रूप 'यशोधरा' है।

(३) श्राख्यानप्रधान

गीतों में जब आख्यान योजना का पुट अधिक हो जाता है अथवा श्राख्यान-श्राग्रह का पलड़ा श्रधिक भुक जाता है तब ऐसे गीतात्मक काव्य-रूप को जन्म मिलता है जिसमें इतिवृत्त जितना भी गृहीत होता है, वह श्रपने में पूर्ण होता है। परन्तु किव कोई विस्तृत श्राख्यान भी लिखने नहीं बैठता । वह तो किंसी ऐतिहासिक अथवा प्रख्यात वृत्त को लेकर ऐसे प्रभावा-त्मक स्थलों को चुन लेता है, जिनसे प्रमुख पात्रों का चरित्र प्रकाश में श्रा सके। कभी-कभी कवि का श्रद्धा-निवेदन भी यहाँ मिलता है। जब वीर-भावात्मक खरडकाव्यों की शैली श्रीर गीतिकाव्य की शैली यहाँ पर श्राकर एकरूप होती है तब प्रण्यन विधि में पंक्तियों की पुनरावृत्ति उसी प्रकार मिलती है जैसी वीरभावात्मक काव्यरूप की विशेषता है श्रीर संगीत तत्त्व यहाँ दसरे काव्यरूप की भाँति मिलता है। वीरभावात्मक काव्यों से इसका बस इतना ही साम्य है। क्योंकि वीर काव्यों में कथावस्तु प्रेम श्रीर युद्ध से श्रापूर्ण होती है और उसका यह एक आवश्यक गुण भी है। जो काव्यरूप युग की श्रभिव्यक्ति जितनी श्रधिक कर सके उतना ही वह सफल कहा जाता है किन्तु. मिश्र-काव्यरूप प्रगीत गाया या श्राख्यान 'गीति' के लिये ऐसा कोई श्रमि-वार्यं तत्त्व नहीं । कोई भी प्रसंग भावाभिन्यक्ति के लिये लिया जा सकता है । यहाँ भावात्मकता पूर्ण रूप में नियोजित होती है क्योंकि इसके प्रखयन की प्रेरणा गीतिकान्य से भी मिलती है । यही कारण है कि इस श्राधुनिक काव्य-रूप के भीतर केवल इतिवृत्त श्रयवा श्राख्यान को ही लेकर चलनेवाले काव्यों की गणना नहीं की जाती । इन्हें श्राख्यानप्रधान कहने से श्राशय केवल इतना ही है कि किव का सुकाव उस श्रोर श्रपेत्ताकृत श्रधिक होता है । श्रम्यथा किव की भावना सदैव गीतात्मक ही होती है ।

मैथिलीशरण गुप्त का 'गुरुकुल' श्रीर सियारामशरण गुप्त का 'वापू' ऐसे ही कान्यरूप के अन्तर्गत त्राते हैं। इनके श्रितिरक्त लाला मगवानदीन का 'वीरपंचरत्न' श्रीर सुभद्राकुमारी चौहान की 'भाँसी की रानी' भी ऐसे ही काव्यरूप हैं। इनमें 'वीरपंचरत्न' में काव्यत्व न्यून है। भाँसी की रानी में वीरभावात्मक काव्यों की शैली गीतात्मकता के साथ बड़े ही नाटकीय ढंग में मिश्रित हुई है।

गुरुकुल

प्रस्तुत काव्य दस सिक्ख गुरुश्चों के प्रति श्रद्धा-निवेदन के रूप में लिखा गया है। काव्यारम्भ में उपोद्धात में किव ने स्वयं कहा है 'गुरुश्चों के सम्बन्ध में लेखक ने यथासंभव श्रद्धापूर्वक ही लिखने का प्रयत्न किया है।' 'किव ने इन सिक्ख गुरुश्चों को लेकर उनके जीवन की ऐसी प्रभावात्मक घटनाश्चों को गीतात्मक रूप में रखने की चेष्टा की है, जिनसे उनका महत्त्व मुखपृष्ठ पर श्चा सके। श्चतः किव ने प्रसंगों में क्रम की श्चोर ध्यान नहीं दिया क्योंकि वह 'गुरुश्चों की तवारीख' लिखने नहीं बैठा श्चिपतु उनके इतिवृत्त को लिखने का उसने प्रयास किया है। '

संपूर्ण काव्य संप्रह-काव्य के रूप में है जिसमें दस व्यक्तियों से सम्बन्ध रखते हुए अन्यान्य प्रसंग हैं। अतः एक दूसरे से यहाँ सम्बन्ध है तो केवल हतना ही कि सभी सिक्ख गुरु हैं और एक के पश्चात् दूसरे ने प्रसिद्धि पाई। किन ने इनके जीवन से कुछ ऐसे वीर-वृत्त चुन लिये हैं जिनमें वर्णन की घारा तो बनी हुई है, किन्तु किन की मूल भावना कथा-विस्तार की ओर कदापि नहीं। साथ ही इन प्रसंगों में आख्यान-आग्रह तो है किन्तु वैसा नहीं जैसा किसी प्रबन्ध काव्य में होता है। किन की अद्धा-निवेदन की भावना से जो गीत निकल पड़े हैं, उनमें महत्त्व-प्रदर्शन के लिये ये वीरता भरे प्रसंग भी स्वतः नियोजित होते गए हैं। यही कारण है कहीं-कहीं बिलकुल वीर-

१. 'गुरुकुल'—ए० १३, मैथिलीशरण गुप्त।

२. गुरुकुल, उपोद्धात, पृ० १३।

भावात्मक काव्यों की शैली का उसमें मिश्रण हो गया है। गुरु तेगबहादुर का प्रसंग ऐसा ही है। इसमें पुनरुक्ति इसी ढंग की है। लगभग इक्कीस पंक्तियों में त्राधी पंक्तियों पुनरावृत्त हुई हैं:—

तेगबहादुर हाँ, वे ही थे, गुरु पदवी के पात्र समर्थ। तेगबहादुर हाँ वे ही थे, गुरु पदवी थी जिनके अपर्थ॥

-गुरुकुल, पृ० ६१।

यह तो पुनरावृत्ति की प्रवृत्ति हुई श्रौर श्राख्यान-श्राग्रह भी इसमें पर्याप्त है । किन्तु यह तत्त्व वैसा नहीं जैसा वीरभावात्मक काव्यों में 'वाचक वृत्द' को बार-बार सचेत करने में मिलता है । 'गुरु नानक' से काव्यारम्भ होता है, यद्यपि 'मंगलाचरण' श्रौर 'श्रवतरण' इससे पूर्व हैं; नानक की महत्ता में कुछ पंक्तियाँ कहने के परचात् किव प्रसंग को इस प्रकार श्रागे बढ़ाता है:— पन्द्रह सौ छन्बीस विक्रमी,

संवत् का वह कातिक मास । जन्म समय है गुरुनानक का, जो है प्रकृति परिष्कृत वास ॥

-गुरुकुल, पृ० ७ ।

इसी प्रकार श्रन्य प्रसंगों में भी श्राख्यान-श्राग्रह या इतिवृत्त के सूत्र को पकड़ा गया है। शैली श्राद्यन्त सभी प्रसंगों में एक सी है श्रीर गीतात्मकता में इतिवृत्तात्मकता धुलमिल गई है। किव श्रलंकारों की श्रोर नहीं मुका है। भाव, श्रीर श्रद्धामय भाव जिस रूप में निकलते गए उसी रूप में वे रख दिये गए हैं। इसीलिये प्रसंग के बीच-बीच में ऐसे भावात्मक स्थल श्रा गए हैं जिनका सीचे कथावस्तु से सम्बन्ध नहीं। प्रत्येक प्रसंग श्रपने में पूर्ण हैं श्रीर सबको एक साथ संग्रहीत कर गुरुकुल शीर्षक दे दिया गया है।

बापू सियारामशरण गुप्त का 'बापू' भी 'गुरुकुल' की भाँ ति श्रद्धा-निवेदन की भावना से प्रणीत है। रूप की दृष्टि से दोनों कान्यों में बहुत साम्य है श्रीर यदि कोई भेद इनमें श्राया है तो वह केवल इसी बात में कि 'गुरुकुल' जहाँ एक नहीं श्रनेक न्यक्तियों के प्रति किव की श्रद्धा को लेकर रचा गया है वहाँ 'बापू' केवल बापू के प्रति किव की श्रद्धामय भावनाश्रों का सुन्दर संकलन है। ये भावनाएं किव के श्रन्तरतम से इस प्रकार निकली हैं कि उनमें गीतात्मकता एवं श्रात्मप्रकाशन भरपूर है। यही कारण है 'बापू' को गीतिकाव्य का सुन्दर संकलन कहकर भी लोग पुकारने लगते हैं:—िकिन्तु सच पूछा जाय तो बापू की शैली ऐसी मित्र शैली है जिससे गीतिकाव्य की संगीतात्मकता एवं प्रबन्धकाव्य के श्राख्यान तत्त्व का सुन्दर संमिश्रण हुश्रा है। इसी मिश्रण को देख इसका वर्गीकरण इसी मिश्र काव्यान्तर्गत होता है।

किव की अद्धापूर्ण भावना इक्कीस गीतात्मक स्थलों में श्रिभिव्यक्त हुई है। ये हृदयोद्गार श्रापस में पूर्ण स्वतंत्र होते हुए भी एकस्त्रता लिए हुए हैं क्योंकि संपूर्ण रचना एक हो व्यक्ति के प्रति है श्रीर एक ही काल में संपूर्ण भी हुई है। इसके प्रत्येक हृदयोद्गार में किव की पूत्तम भावनाएं जिस श्रीली में होकर श्रिभिव्यक्त हुई हैं उसमें उस एकस्त्रता के कारण श्राख्यान का तत्त्व भी नियोजित हो गया है। श्रस्तु, बापू का गुणागान इस काव्य का विषय है श्रीर उस गान में एकतानता लाना है किव का श्रपूर्व कौशल। केवल गुणागान में ही संपूर्ण काव्य एक दूसरे से संबद्ध हो गया है। श्रन्यथा इसके प्रत्येक पद्य श्रपने में स्वतः पूर्ण हैं। केवल श्रद्धामय भावना का हल्का सा सूत्र ही इन गीतों को श्रापस में गूँथ रहा है। श्रतः यह काव्यरूप गीतिकाव्य श्रीर वीर भावात्मक काव्यों के सुन्दर योग को लेकर निर्मित हुश्रा काव्यरूप है।

काव्यारंभ में किन ने उस महापुरुष की महत्ता उसके गुणागान द्वारा नहीं प्रदर्शित की है, प्रत्युत उस उत्सुक जनता की विह्वलता की भाँकी देकर की है जो अपने अशान्त वातावरण में शान्ति के एकमात्र साधन को दूँढ़ने के लिये पर्याप्त समय से प्रतीचा कर रही थी:—

सुप्त नगरी के प्रान्त भाग में उत्सुक अड़ी थी बड़ी जनता सारी रात निद्रा के विराग में जायत किये थी अनुराग की गहनता ॥

ऐसी कठिन प्रतीचा के उपरान्त जब बापू के दर्शन होते हैं तब संपूर्ण जनमंडली में प्रसन्नता छा जाती है श्रीर उनके एक दर्शन मात्र ही से उनके समस्त अम दूर हो जाते हैं:--

१. 'बापू', सियारामशरण गुप्त, प्रथमावृत्ति, १६६५ वि०।

मार्ग-शूल फूल हुए, कष्ट प्रतिकृल सुख मूल हुए, सारी जनता थी शुद्ध श्रद्धा की सफलता ।।

--बापू, पृ. ७।

किव के प्रथम उद्गार में कैवल इतनी सी एकसूत्रता है कि उसने प्रथम चारों पद्यों में प्रतीचा करती हुई जनता का चित्र खींचा है श्रीर बापू के उसको दर्शन हुए हैं। इतनी भूमिका के पश्चात् किव बापू के श्रलौकिक गुणों के गान को श्रद्धामय स्वर से मधुर बनाता है।

दूसरे उद्गार में किन शताब्दियों को किसी महापुरुष की श्रवतारणा की प्रतीचा में उत्सुक बताता है श्रीर युगों परचात् जब बापू जैसे महापुरुष का जन्म होता है तब किन सातवें उद्गार तक बापू की महत्ता के गीत गाता है श्रीर श्राठवें में उसे उनके कारागार का स्मरण हो श्राता है। वेदनामय स्वर में किन चीत्कार उठता है:—

श्राह! वह कारागार क्रूराकार ।......

-- बापू, पृ. २३।

क्रमशः किन नवें उद्गार में उस मानवता पर दृष्टि डालता है जो नाश के कगारों पर खड़ी एक धक्के की राह देख रहः थी। बीच बीच में किन की लेखनी बड़ी ही आत्माभिन्यक्तिमूलक हो गई है। हिंसा क्रूरता के मद में अन्धा मानवता को देख उसका हृदय दुःखी हो उठता है और तब उसकी अभिन्यंजना का स्वरूप बड़ा ही वैर्याक्तक हो उठता है :—

> हाय त्राज हो गया है विश्व का महाभिशाप। लालसा के घोर घनाडम्बर में नग्नता ही नग्नता है नर में।।

> > --बापू, पृ. ४१।

श्रीर पन्द्रहवें उद्गार में जहाँ किन बापू के सत्याग्रही रूप की प्रशंसा करता है वहाँ पर उसका हृदय बिलकुल गीतात्मक रूप में उच्छ्वासित हो उठता है:—

किव रे, ऋरे क्यों ऋाज तेरे नेत्र गीले ये , तेरे स्वर-तार सभी ढीले ये ?

-बापू, पृ० ५१ ।

ऐसे ही स्थलों पर आकर हम गीतिकान्य का आग्रह स्पष्ट रूप से देखते

हैं श्रीर इसमें दो-एक गीत भी वर्तमान हैं जहाँ किन ने पंक्तियों की पुनरावृत्ति भी की है:---

> उठ रे, श्ररे श्रो गान । धन्य, वह कालजयी कीर्तिमान, भीति - भय से स्वतन्त्र, जिसने जपा है गुरुदत्त महत् प्राण-मंत्र, करके स्वकीय गान । उठ रे, श्ररे श्रो गान ।

—'बापू', पृ० ५४ ।

ऐसे गीतात्मक स्थलों पर श्राकर भासित यह होने लगता है कि 'बापू' गीतों का संकलन तो नहीं ! कभी कभी तो इसे वीरपूजात्मक कान्य भी कह कर लोग पुकारने लगते हैं। किन्तु यह न तो गीतों का कोरा संकलन मात्र ही है न वीरपूजात्मक कान्य ही। बिल्क एक ऐसा मिश्र कान्य है जिसमें किव के श्रद्धामय भावों का सूत्र एक पथ को दूसरे पथ से गूँथ रहा है। वस्तुतः शैली इसकी न तो बिलकुल स्वानुभूति-निरूपक है जिसमें किव का श्रान्तरतम श्रपने यथार्थ रूप में खुल पड़ता है, श्रीर उसकी उस श्रमिन्यंजना में उसका श्रपना 'स्व' नियोजित होता है श्रीर न तो बापू बिलकुल बाह्यार्थ-निरूपक ही जिसमें किव तटस्थ होकर श्रमिन्यंजना करता है। कहीं तो किव बापू की प्रशंसा में बड़ी वर्णनात्मक शैली को श्रपनाता है श्रीर कहीं वह बिलकुल श्रात्माभिन्यंजक हो जाता है। श्रतः इसको कान्य के इसी बन्धावन्य वर्ग में रख कर हम इसे श्राख्यान-प्रधान मिश्रकान्य कहते हैं।

उपसंहार

हिन्दी काव्यरूपों के अध्ययन में वैदिक काल से लैकर हिन्दी के आधु-निक काल के आरम्भ तक लगभग सन् १६४७ की अवधि के प्रमुख काव्य-रूपों का यथावश्यक उपयोग इस निष्कर्ष पर ले जाता है कि मानव अनुभूति के उत्तरोत्तर विकास के साथ ही काव्यरूपों का सहज और सुन्दर विकास हुआ है। युग की कल्पना और अनुभूति के साथ काव्यरूपों में परिवर्तन और परिवर्द्धन होते रहे हैं और परिवर्तन के मूल में किव की भीतरी मनोवृत्ति का हाथ बहुत रहा है।

कोई काव्यरूप किसी युग में जब अपने चरम पर पहुँच गया तब उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई और नवीन रूपों में होकर किव की अनुभूति बाहर प्रकट हुई, श्रातः प्रगति श्रोर रूढ़ि सापेच हैं। एक युग की प्रगति श्रागे श्राने वाले युग की रूढ़ि बन जाती है। क्योंकि काव्यरूप के विकास में विचारों के परिवर्तन के साथ-साथ नित्य नवीन रूपों का प्रादुर्भाव होता रहा है। किन्तु जब तक मानव नवीन रूपों में होकर प्रकाशित होने के लिए श्रातुर बना रहेगा, तब तक प्रतिक्रिया का चक्र भी उसके साथ ही साथ सतत चलता रहेगा। यह प्रतिक्रिया कभी देश की परिस्थितियों के श्रानुरूप किव के विचारों के परिवर्तन के साथ उठ खड़ी हुई तो कभी उसके मूल में विदेशी प्रभाव की श्रावस्थिति दिखाई पड़। इसी कारण कभी पुराने काव्यरूपों की शैलो भुला दी गई, कभी लोक-साहित्य से प्रेरणा का स्रोत मिला, तो कभी पश्चिमी प्रभावानुरूप काव्यरूपों ने अपना नवीन श्राकार प्रहण किया।

हमने आरम्भ में ही प्रबन्ध-काव्य के रूपों का विचार किया है। प्रबन्ध-काव्य का ही सर्वोत्तम काव्यरूप महाकाव्य है। उसके तत्त्व वैदिक संहिताओं, पुराणों और इतिहासों में पल्लवित होते हुए 'रामायण' और 'महाभारत' में आकर स्थिर हो जाते हैं। एक समय ऐसा आता है जब संस्कृत के काव्य-

शास्त्र में उसके लच्च इन्हीं के श्राभार पर निर्धारित कर दिए जाते हैं। तत्पश्चात् संस्कृत श्रौर प्राकृत में उन्हीं के श्रनुरूप महाकाव्यों का निर्माण श्रपने नवीन ढंग से हुआ श्रौर श्रपभ्रंश काल में एक भिन्न शैली प्रबन्ध-काव्यों की श्रथवा चरित-काव्यों की प्रचलित हुई। यद्यपि ये महाकाव्य नहीं कहे जा सकते तथापि इनका महत्त्व इस दृष्टि से अत्यधिक हो जाता है कि इनकी कथावस्तु, शैली श्रीर कथानक रूदियों का प्रभाव हिन्दी के महाकाव्यों एवं लगड-काव्यों पर पूरा-पूरा पड़ा। उसके अनुरूप दोहे, चौपाई की शैली में प्रबन्धकाव्य रचना जब रूद हो चली तब आधुनिक युग में आकर उसकी भी प्रतिक्रिया हुई। भाषा श्रीर छन्द सभी दृष्टि से श्राज का सुग नवीन सुग है। यद्यपि आज भी बज और अवधी में प्रबन्ध-काव्य लिखने की चेष्टा बन्द नहीं हुई पर प्रधान धारा अब खड़ी बोली के ही प्रबन्ध-काव्यों की है। महाकाव्य में मंगलाचरण, खलनिन्दा, मज्जनस्तुति श्रीर सगों की पुराना पद्धति पर बन्धान सभी तत्त्व बिलकुल परिवर्तित हो गए हैं। महाकाव्य में अब गीता-त्मक तत्त्व का योग भी सम्भव हो गया और 'एपिक' रामायण श्रीर महाभारत के पुराने अर्थ में न प्रयुक्त होकर 'पेरेडाइज लास्ट', 'फेयरीक्वीन' तथा 'साकेत' श्रौर 'कामायनी' के श्रथों में भी प्रयुक्त होने लगा।

प्रवन्ध-काव्य का दूसरा प्रकार खरहकाव्य है। यह काव्यरूप भी परिवर्तन के एक वहें चक से होता हुआ आधुनिक काल तक पहुँचा है। आरम्भ में लोक्टिष्टि की प्रधानता एवं लोक रंजन के लच्य ने बड़े ही सहज एवं अकु-ित्रम खरहकाव्यों को जन्म दिया, जहाँ किन का व्यक्तित्व गौण ही रहा। किन्तु समय के साथ जब किन सचेत होता गया तब किन का व्यक्तित्व प्रधान रूप में उसके खरहकाव्य में मलका। यहाँ किन काव्योचित सौन्दर्य सृष्टि के लिए भाषा में सौधव लाने का प्रयत्न करता हुआ दिखाई पड़ा। भावों में सान्द्रता लाने का प्रयत्न यहाँ अवश्य किया गया, किन्तु सहज भाव ज्यों का त्यों बना रहा। इस प्रकार के जिन प्रेम-प्रधान खरहकाव्यों की रचना हुई उन पर भी शैली की दृष्टि से अपभंश के चरित-काव्यों का पूरा प्रभाव पड़ा और साथ ही पारसी की मसनवी और संस्कृत की शैली का पुट भी इनमें नियोजित हुआ। अन्य भक्ति-प्रधान खरहकाव्यों में कुछ किन लोकगीतों से प्रभावित हुए और तुलसी के 'मंगल-काव्य' प्रस्तुत हुए तो कुछ खंडकाव्यों में संस्कृत की अति कलापूर्ण शैलो का प्रभाव दिखाई पड़ा। उदाहरणार्थ पृथ्वीराज की 'बेलिक्रिसन रुक्मिणी री।'

'रीतिकाल' के लगभग जिन खरडकाव्यों की रचना हुई उनमें पुरानी

उपसंहार ५७६

शैली का अनुकरण हुआ जिनमें 'हम्मीर रासो' और 'सुजान चरित' जैसे वीरभावात्मक खंडकाव्य मिले । किन्तु आधुनिक काल में आकर विश्वान के नवयुग में नवीन शैली के खण्डकाव्य रचे गए जिनमें देशी और विदेशी दोनों परम्पराओं का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ा। विकास की दृष्टि से मैथिलीशरण गुप्त का 'नहुष', निराला का 'तुलसीदास' अत्यधिक महत्त्वपूर्ण खंडकाव्य हैं। इनमें युगानुरूप मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का तत्त्व अधिक नियोंजित हुआ और कथा का सूत्र बहुत हलका शेष रह गया।

अवंध-काव्य के अन्तर्गत हमने प्रथम गीतिकाव्य को लिया। वैदिक काल की संगीतात्मकता से श्रीर लौकिक संस्कृत से होते हुए श्रपभ्रंश काल में सिद्धों के चर्यापदों में संगीत के शास्त्रीय विधान एवं श्रात्मानुभृति का योग दिखाई पड़ा। ग्यारहवीं शताब्दी के लगभग हीं स्रोमेन्द्र के 'दशावतार चरितम' तथा १२हवीं शताब्दी में जयदेव के 'गीतगोविंद' में ऐसे लयात्मक-गीत की रचना प्राप्त होती है जिससे अनुमान होता है कि काश्मीर से लेकर उड़ीसा तक श्रौर समचे उत्तरी भारत में लयात्मक मात्रिक-छंदों की गीत-रचना हो रही थी। हिन्दी के गीतिकाव्य में पदों की जिस शैली का विकास विद्यापित. कबीर, सूर, तुलसी, मीरा श्रादि द्वारा हुन्ना, उस पर कुछ न कुछ प्रभाव जयदेव का अवश्य पड़ा। यह पदों की धारा मध्यकाल के इन कवियों द्वारा परिष्कृत श्रीर समृद्ध हुई । रीतिकालीन दरबारी वातावरण में मंथर गति से बहती हुई वह पुन: 'हरिश्चन्द्र युग' में तेजी से बही । इसी युग से भाषा के माध्यम का प्रश्न छिड़ पड़ा जो 'द्विवेदी युग' में एक बड़े द्वन्द्व के रूप में दिखाई पड़ा। परिस्थितियाँ देश की बहुत कुछ बदल चुकी थीं, श्रीर पश्चिमी संपर्क ग्रब तक बड़ा ही धनिष्ट हो चुका था। श्रस्तु,जब पाश्चात्य स्वच्छन्दता-वादी काव्य के संपर्क में छायावादी किव स्राए तब वहीं से प्रेरण। लेकर जिस रूप में गीतिकाव्य का सूजन उन्होंने किया उसने हमारे गीतिकाव्य के इतिहास में नब्योत्यान काल ला दिया। 'गीतांजलि' का मान श्रीर पश्चिमी प्रभाव तथा इतिवृत्तात्मकता के विरुद्ध प्रतिक्रिया स्वरूप स्वच्छन्दता की भावना ने हमारे गीतिकाव्य को पाश्चात्य ''लिरिक'' का उपनीवी बना दिया श्रौर गीतिकाव्य बिलकुल नवीनरूप को लेकर प्रकट हुआ।

दूसरी श्रोर श्रबंध काव्य के अन्तिगत मुक्तक काव्य की रचना होती रही ।
मुक्तक की यह धारा भी बड़ी पुरानी है जो शुरू से ही गीतिकाव्य के समानान्तर चली श्रा रही है। 'ऐतरेय ब्राह्मण' के उपदेशात्मक मुक्तकों से
उत्तरोत्तर पालि में इनका प्राधान्य हो गया। प्राकृत की 'गाया सप्तशती'

मुक्तक के इतिहास में रस श्रीर काव्यत्व की दृष्टि से सबसे सुन्दर संग्रह दिखाई पड़ा जिसने हिन्दी के मुक्तकों को प्रभावित किया। यह प्रभाव संस्कृत में श्रमरुक, भर्तृहिर श्रीर गोबर्द्धनाचार्य से होता हुश्रा श्रपभ्रंश काल तक श्राया श्रीर वहीं से हिन्दी में भी इसकी परम्परा चली। दोहे की पद्धति का मूल उद्भव स्थान श्रपभ्रंश में ही मिला। संतों एवं भक्तों के उपदेशात्मक एवं पारलौकिक मुक्तकों से होकर हम 'रीतिकाल' में श्रंगारिक मुक्तकों की श्राती हुई बाद के साथ श्रागे बढ़ते हैं। 'रीतिकाल' के मुक्तकों पर प्राकृत श्रीर संस्कृत का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ा श्रीर मुक्तक को श्रस्यधिक कलापूर्ण रूप प्राप्त हो गया। यह कलापूर्णरूप दरबारी वातावरण के श्रनुरूप ही विकसित हुश्रा, जब किव को राजाश्रों के मनोरंजनार्थ पर्याप्त श्रवकाश था श्रपनी श्रनुभृति को संजोने का। वैयक्तिक स्वातन्त्र्य के हास के इस युग में इसी काव्यरूप का परिष्कार संभव था। इसके पश्चात् श्राधुनिक युग में श्राकर भारतेंदु श्रीर जगन्नाथ दास 'रक्नाकर' द्वारा इस रूप का श्रत्यधिक परिष्कार हुश्रा।

तीसरा वर्ग ऐसे बन्धाबन्ध काव्यरूपों का है जिनमें प्रबन्ध-काव्य के तत्त्वों के साथ श्रवंध-काव्य के तत्त्व श्रीर साथ ही नाटक के तत्त्व एक साथ समितित होकर, मिश्र-काव्य को जन्म देते हैं। ऐसे काव्यरूपों में कुछ काव्यरूप श्रंग्रेजी से विशेषरूप में प्रभावित हुए हैं। हमारे गीतिनाट्य पर श्रंग्रेजी के किव बाउनिंग के लिरिकलड्डामा (Lyrical Drama) का प्रभाव पड़ा। इसी प्रकार स्वगत-कथनात्मक श्रीर कथोपकथनात्मक नाटकीय-गीति भी श्रंग्रेजी के 'ड्रेमेटिक मोनोलाय' (Dramatic Monologue) श्रीर 'ड्रेमेटिक लिरिक' (Dramatic Lyric) से प्रभावित हुए। इसी वर्ग के कुछ श्रन्य काव्यरूपों का बिलकुल स्वतन्त्र रूप में विकास हुश्रा। स्वानुभूतिप्रधान मिश्र-काव्य में श्रात्मनिवेदनात्मक काव्य 'द्वापर' श्रीर श्रातिगीतात्मक 'यशोधरा' इसी प्रकार के काव्यरूप हैं।

श्राधुनिक काल में युग की विचारधारा बिलकुल बदल चुकी है। किव बदल चुका है श्रीर उसकी श्रिमिव्यक्ति का रूप भी बदल गया है। श्राज का किव काव्य में विषय श्रीर विधान का श्रन्तर बिलकुल हटा देने के लिए जैसे व्याकुल हो उठा है। वह श्रापनी श्रिमिव्यंजना द्वारा श्रपनी श्रनुभूति का स्वरूप स्पष्ट करने के लिए श्रावुर हो उठा है। वह नवीनता का पुजारी है श्रीर रूदि का विरोधी। श्राज की सामाजिक भावना के श्रनुरूप किव की मनोवृत्ति जिस रूप में परिवर्तित हो गई है वह श्रपनी श्रिमिव्यक्ति नवीन रूप **उ**पसंहार **५**५२

में करना चाह रही है। पुराने काव्यरूप के साँचों में श्रनुभृति को ढालना उसे नहीं रुचता। पुराने छुन्दों के स्थान पर स्वच्छन्द छुन्द श्रीर मुक्त छुन्द प्रयुक्त हुए हैं। नवीन प्रतीक एवं नवीन उपमान भी बनाए गए हैं श्रीर साथ ही नयी लयात्मकता की उद्भावना भी हो रही है। कल की परंपरा भी श्राज की रूढ़ि बन गई है। श्राज का युग प्रयोग का युग है श्रीर श्राज की किता 'प्रयोगवादी' किता के नाम से श्रिमिहित हुई है। नवीन प्रयोग हो रहे हैं जिनके निश्चित सिद्धान्त श्रभी नहीं बने हैं। प्रयोगवादी किवयों में परस्पर मतैक्य भी नहीं। उनका काव्य श्रभी प्रयोगवादी किवयों के काव्यरूप का निर्णय करना श्रभी किठन है। श्रतएव प्रयोगवादी काव्यरूपों का निर्णय मिवध्य का श्रालोचक ही करेगा।

सहायक यंथ

संस्कृत के सहायक ग्रंथ

- १. ऋग्निपुराण् ।
- २. कान्यालंकार—भामह, हरिदास संस्कृत ग्रंथमाला ६१, संवत् १६५८, बनारस ।
- ३. काव्यादर्श—दंडी, इं• १८८२, कलकत्ता।
- ४. काव्यालंकार- इंटर, काव्यमाला २, सं० १८६, बम्बई।
- ५. काव्य मीमांसा-राजशेखर, सन् १६२४ वड़ौदा।
- ६. काव्यानुशासन-वाग्मद्द, बम्बई सं १८६४ ।
- जाव्य प्रकाश—मग्मट, श्रानन्दाश्रम संस्कृत प्रन्थावली ६६ संस्कृतः
 १८५१।
- प्वन्यालोक श्रानन्दवर्धन, काव्यमाला २५, सन् १६२८ बम्बई ।
- ६. रस गंगाधर—पंडितराज जगन्नाथ, बम्बई सं० १८८८ ।
- १०. साहित्य दर्पण-विश्वनाथ, तृतीय संस्करण सन् १६१५ वस्वई।
- ११. साहित्य दर्पण-वी० पी० कार्णे द्वारा सम्पादित ।
- १२. प्राकृत पेंगलम् सम्पादक चन्द्रमोहन घोष, कलकत्ता सं० १६०२।

हिन्दी के सहायक ग्रंथ

- १. श्रष्टछाप के कवि—डा॰ दीनदयालु गुप्त, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, सन् १६४६।
- २. श्रष्टछाप परिचय-प्रभुदयाल मीतल, सं० २००४, मधुरा।
- श्राधिनिक काव्यधारा—डा० केशरी नारायण शुक्ल, सं० २०००, बनारस ।

- ४. श्राधिनिक साहित्य—पं० नन्ददुलारे बाजपेयी, प्रथम संस्करण सं० २००७।
- प्राधिनिक हिन्दी काव्य का इतिहास—डा० लद्दमीसागर वार्ष्णेय ।
- ६. श्राधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास—हा॰ श्रीकृष्णलाल सं॰ १६६६, प्रयाग ।
- ७. श्राधिनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास-कृष्णशंकर शुक्ल एम०ए०, प्रथम संस्करण सं॰ १६६१।
- उर्दू साहित्य का इतिहास-ब्रजरत्नदास बी॰प॰, एल॰पल॰बी॰, प्रथम संस्करण सं० १६६१।
- कबीर-स्राचार्य इजारी प्रसाद द्विवेदी, द्वितीय संस्करण सन् १६४७ ।
- १०. कबीर ग्रन्थावली--श्यामसुन्दर दास, प्रयाग सन् १६२८ ।
- ११. कबीर वचनावली-पं• श्रयोध्या सिंह उपाध्याय, काशी, सं०१६७८ ।
- १२. काव्य दर्पण-रामदहिन मिश्र, बांकीपुर, सन् १६४७ ।
- १३. काव्य के रूप-गुलाबराय, सं० २००४, दिल्ली।
- १४. काव्य में श्रमिव्यंजनावाद-लद्मीनारायण सिंह सुघांशु , सं० १६६३ ।
- १५. काव्य कला तथा श्रम्य निबन्ध—जयशंकरप्रसाद, वि० २००५।
- १६. काव्य में प्रकृति--डा• रघुवंश सहाय, सं• २००५ प्रयाग ।
- १७. काव्यांग कौमुदी--विश्वनाय प्रसाद मिश्र, तृतीय कला, सं० १६६१, काशी ।
- १८. कोशोत्सव स्मारक संग्रह —गौरीशंकर हीराचन्द स्रोभा, ना० प्र० सभा सं० १६८५।
- १६. गीतिकाव्य-रामखेलावन पांडेय, सं० २००४, बनारस ।
- २०. गोस्वामी तुलसीदास-पं रामचन्द्र शुक्ल, संशोधित संस्करण, सं रिह्टर।
- २१. चौबीसवाँ हिन्दी साहित्य सम्मेलन का भाषण —रामचन्द्र शुक्ल, सं० १९६२।
- २२. जायसी ग्रन्थावली--पं० रामचन्द्र शुक्ल, चतुर्थ संस्करण सं० २००६, काशी।
- २३. डिंगल में वीर रस-मोतीलाल मेनारिया।
- २४. ढोला मारू रा दूहा—रामसिंह, सूर्यंकरण पारीख, नरोत्तम स्वामी, सं॰ १९६१।

- २५. तुलसी बन्यावली—रामचन्द्र शुक्ल, भगवानदीन, ब्रजरत्नदास, ना॰ प्र॰ सभा, सं॰ १६८० खंड २।
- २६. दुलसी के चार दल-सद्गुर शरण श्रवस्थी, प्रथम संस्करण सन् १६३५।
- २७. तुलसीदास-डा॰ माताप्रसाद गुप्त, प्रथम संस्करण, १६४६ प्रयाग ।
- २८. नन्ददास-उमाशंकर शुक्ल एम०ए०, प्रथम श्रीर द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण सन् १९४२।
- २६. नन्ददास प्रन्थावली अजरत्नदास बी० ए०, एल एल० बी०, का० ना० प्र० सभा प्रन्थमाला ३६।
- ३०. पद्माकर पंचामृत-विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रथम संस्करण, सं० १९६३।
- ग्रेमी श्रमिनन्दन ग्रन्थ—प्रेमी श्रमिनन्दन समिति, सन् १९४६, इलाहाबाद ।
- ं ३२. बिहारी बोधिनी—लाला भगवानदीन, साहित्यभूषण प्रन्थमाला ३, सन् १६२५।
 - ३३. विद्दारी रत्नाकर —जगन्नाथदास रत्नाकर, नवीन संस्करण, सन् १९५१।
 - ३४. भारतेन्दु प्रन्थावली—भाग २, वजरत्नदास बी॰ए॰, एल एल॰बी॰, सं॰ १६६१, काशी।
 - ३५. भारतेन्दु नाटकावली-भाग १, नागरी प्रचारिखी सभा, सन् १९५०।
 - ३६. मानस दर्शन श्रीकृष्ण लाल, सं० २००६, काशी।
 - ३७. मिश्रबन्धु विनोद-गर्गेश बिहारी, श्यामबिहारी, शुकदेव बिहारी, सं० १६७०, प्रयाग ।
- ३८. मीरा की प्रेम साधना— भुवनेश्वर मिश्र 'माधव' एम० ए०, सन् १६४७ छुपरा।
- ३९. रत्नाकर−श्यामसुन्दरदास, काशी नागरी प्रचारिखी सभा,सं० १६६० ।
- ४०. रीतिकाल की भूमिका श्रौर देव की कविता नगेन्द्र, दिल्ली, सन् १६४६।
- ४१. राजस्थानी साहित्य की रूपरेखा—मोतीलाल मेनारिया सन् १६३६ प्रयाग।

- ४२. वाङ्मय विमर्श-विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रथम संस्करण, सं० १९६२, काशी ।
- ४३. सतसई सप्तक-श्यामसुन्दर दास, सं० १६३१, प्रयाग ।
- ४४. साहित्यालोचन-श्यामसुन्दर दास, सन् १६३१, प्रयाग।
- ४५. सिद्धान्त श्रीर श्रध्ययन-भाग १, गुलाब राय, दिल्ली ।
- ४६. सूफी काव्य संग्रह-परशुराम चतुर्वेदी, सन् १६५१, प्रयाग ।
- ४७. सूरदास-डा० ब्रजेश्वर वर्मा, सन् १९५०, प्रयाग ।
- ४८. सूर साहित्य-श्राचार्यं हजारी प्रसाद द्विवेदी, सं० १९६३, इन्दौर ।
- ४६. सूर सौरभ-मुंशीराम शर्मा, कानपुर, सन् १६४६।
- ५०. संत कबीर-डा॰ रामकुमार वर्मा, इलाहाबाद, १६४७।
- ५१. संचारिणी-शान्तिप्रिय द्विवेदी, सन् १६३६, प्रयाग ।
- ५२. हिन्दी साहित्य का इतिहास—रामचन्द्र शुक्ल, संशोधित और परि-वर्धित संस्करण, सं० १६६७।
- ५३. हिन्दी साहित्य का श्रालोचनात्मक इतिहास—डा॰ रामकुमार वर्मा, वि॰ सं॰ १६६७, प्रयाग।
- ५४. हिन्दी साहित्य की बीसवीं शताब्दी पं नन्ददुलारे बाजपेयी, हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग संवत् १६६६।
- ५५. हिन्दी साहित्य की भूमिका—श्राचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, सन् १६५०, बम्बई ।
- ५६. हिन्दी काव्यधारा—राहुल सांकृत्यायन, प्रथम सं०, सन् १६४५, इलाहाबाद।
- ५७. हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास—डा० भगीरथ मिश्र एम० ए०, सं० २००५, लखनऊ।
- प्रत. हिन्दी के कि श्रीर काव्य-गरोश प्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एकेडमी प्रयाग, सन् १६३७।
- ५६. हिन्दी गीतिकाव्य श्रोमप्रकाश श्रश्रवाल एम ए०, सं० २०२, प्रयाग ।
- ६०. हिन्दी कवि चर्चा-चन्द्रवली पांडेय, प्रथम संस्करण १६४८, काशी।

हस्तलिखित यन्थ

- १. दोला मारवणी-चउपत हरराज, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी।
- २. नलदमन-सूरदास, ,, ,,

- . ३. पुहुपावती-दुखहरनदास, नागरी प्रचारिखी सभा, काशी।
 - ४. रस-रतन-पुहकर कवि, ,, ,,

नोट:--प्रस्तुत सूची में हिन्दी के श्रालोच्य प्रन्थों की सूची नहीं दी गई है। उनका निर्देश यथास्थान ही किया गया है।

पत्र-पत्रिकाएँ

- १. खोज रिपोर्टें, नागरी प्रचारिग्यी सभा काशी ।
- २. नागरी प्रचारिखी पत्रिका।
- ३. विश्व भारती पत्रिकां।
- ४. विशाल भारत।
- ५. सरस्वती ।
- ६. संगम ।
- ७. हिन्दुस्तानी ।

अंग्रेजी के सहायक प्रथ

- Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art-Translation by Butcher-4th Edition, London, 1907.
- 2. A study in EPic DeveloPment-I, T, Myers, Ph. D.
- 3. A study of Poetry-Bliss Perry-Boston 1920.
- 4. An Introduction to Mysticism by E. Underhill Methuen 1919.
- 5. An Introduction to the study of Browning-Arthur symons.
- 6. An Introbuction to Poetry-R. M. Alden, New York 1935.
- An Introduction to the study of Literature—W. H. Hudson, U.S.A. 1921.
- Hiographia Literaria—S. T. Colaridge, Everyman's Library—cd.
 Rhys.
- 9. Discovering Poetry-Elizabeth Drew-London 1933.
- 10. English Epic and Heroic Poetry-W. M. Dixon-London 1912.
- 11. Encyclopedia Brittanica.
- 12. Epic and esssy-L. Abercrombie, London 1922.

- 13. Essentials of Mysticism and other Essays-E. Underhill, London 1920.
- 14. Epic and Romance-W, P. Ker, London, 1908.
- 15. Form and Style in Poetry by W. P. Ker, London 1928.
- 16. Formative Types in English poetry-G. H. Palmer, New York, 1918.
- 17. Form in literature-Harold Weston, London 1934,
- 18. Handbock of poetics-F. B. Gummere, Ph. D. Boston, 1913.
- 19 Lyrical Forms in English-Normen Hepple, M. A., M, litt, 2nd Ed. Cambridge 1923.
- 20. Lyric-Ernest Rhys-London 1913
- 21. Lyric-John Drinkwater (The Arr and Craft of letters)
 London: Martin Secker.
- 22. Lyrical Poetry from Blake to Hardy-H.J.C. Grierson-London, 1928.
- 23. Methods and Materials of Literary Criticism—Gayley & Kurtz. Boston, 1920.
- 24. Notes on English Verse Satire-Humbrt Wolfe, London 1929.
- 25. Poetry its music and Meaning-L. Abercrombie.
- 26. Practical criticism-I. A. Richard-4th impression, London 1939.
- 27. The Idea of Great poetry-L. Abercrombie.
- 28, The Making of Literature-R. A. Scott Jomes-London 1928.
- 29. The Modern study of Literature-R. G. Moulton.
- 30. The New Dictionary of thoughts-compiled by T. Edwards Revisod and enlarged by C. N. Catreves & J. Edwards, New York.
- 31. The Beginnings of Poetry-F. B. Gummere.
- 32. The PrinciPles of Criticism—W. B. [Worsefold, M. A. London 1923.
- 33. Principles of Criticism-I, A. Richards, Chicago, 1926.
- 34. The Theory of Poetry-L. Abercrombie-3rd Impression, London 1926,
- 35. The poetry of Robert Browning-StaPford A. Brooke, London, 1920.

संस्कृत साहित्य पर श्रॅंग्रेजी के प्रन्थ

- A history of Indian Literature—M. Winternitz, Ph. D. Vol. I, 1927. Bol II, 1933, Calcutta.
- 2. A History of Samskrit Literature-A. B. Keith, London 1920.
- 3. History of Samskrit Literature—S. N. Das Gupta & S. K, De, Calcutta 1947.
- 4. History of Samskrit Literature-Arthur. A Macdonell London & New York.
- History of Pali Literature—B. C. Law, Vol I & Vol II, Kegan-Paul & Trench Coy Ltd., 1933.
- 6. Prakrit Languages and their contribution to Indian Culture-S.M. Ketra, Bhartiya Vidyabhawan, Bombey.
- Studies in the History of Samskrit Poetics-by S. K, De, London, 1925.
- 8. The History of Classical Sanskrit Literature—M. Krishnamachariar (Madras. 1937).

